الرواية الجديدة

قراءة في المشهد العربي المعاصر

محمود الضبع



الرواية الجديدة
قراءة في المشهد العربي المعاصر

د. محمود الضبع

٢٠١٠م

المحتويات

مقدمة

ماذا على النقد أن يفعل في ظل هذا الزخم من التحولات ؟ فالسرديات الكبرى سقطت بفعل ما بعد الحداثة ، والنظريات النقدية يتم اختزالها إلى مقولات وأفكار ، ووسائط الاتصال والميديا عملت على فتح كل الأبواب المغلقة ، ولم يعد هناك محظور يمتنع الاقتراب منه ، ولا معايير ثابتة يمكن الاحتكام إليها .

ماذا على النقد أن يقول ، والخفة والسرعة والاختزال غدت مكونات أساسية للخطاب الأدبي بفعل تمحور الحياة حول مكون التكنولوجي : الثقافة والمعلوماتية والميديا ، والدراسات المستقبلية حول مستقبل الإنسان ووعيه وحجم التطور في ذكائه ، وإمكانات التحكم في ذلك جميعه ؟

لم تعد المعرفة رفاها ، ولا وجاهة اجتماعية ، وإنما غدت قوة بكل ما يحمله مفهوم " القوة " من أبعاد سياسية واقتصادية ومستقبلية ، ولم يعد الفن والأدب بنية هامشية إضافية يمكن اللجوء إليهما بعد استيفاء المتطلبات الأساسية في الحياة ، وإنما يعدا أساسا للتمييز بين الأمم ، وواجهة ومعيارا لتقدم الشعوب ، ودلالة على تطورها وحرياتها السياسية والفكرية ، وضرورة لإحداث التوازن لديها .

في ظل هذا وغيره تشهد الثقافة ومفاهيمها إعادة تشكيل – مثلها مثل غيرها من الحقول المعرفية ، ومظاهر الحياة عموما – وذلك بفعل العولمة الثقافية والثورة التكنولوجية والمعلوماتية والميديا والإعلام المفتوح ، وغير ذلك من وسائط تشكيل الثقافة ، والمتحكم فيها .

ولأن الأدب والنقد الأدبي مكون من مكونات المنظومة الثقافية ، فإنهما يخضعان للتحولات ذاتها التي تمر بها الثقافة عموما ، غير أن ارتباطهما بالنخبة على مستوى التداول يجعل الأمر أكثر تعقيدا ، فالنقد الأدبي اليوم - وخصوصا نقدنا العربي - يبحث عن هوية وخصوصية قومية ، على خلاف مفردات الثقافة التي تنحو نحو العولمة ، إذ إنه عبر هذا التاريخ من هيمنة النظريات النقدية الغربية (عولمة النقد) لم تستطع هذه الهيمنة الصمود، وغدا البحث عن خطاب جديد هو الهم الأكبر للمشتغلين بالأدب والنقد ، خطاب تتحدد فيه الهوية ويتواصل مع حساسية الإبداع الجديدة ، وذائقة التلقي المعاصرة ، ولا ينفصل في الآن ذاته عن حركات التطور العالمية .

إن التطور الأدبي الحادث هو جزء من بنية كلية يمثلها التطور في كم وكيف المعرفة على اختلاف حقولها وتخصصاتها ، بحيث غدا البحث عن الروابط ومناطق الالتقاء بين حقول المعرفة أكثر من البحث عن الفوارق ومناطق الانفصال ، وهو ما يقتضي علينا تبني الدعوة إلى تجاور الأشكال الأدبية وليس تصارعها ، فالتلقي يستقبل القصيدة العمودية ، والموشحات ، والمخمسات ، والمسمطات ، والرباعيات ، والشعر المرسل ، والشعر التفعيلي ، ويستقبل كذلك قصيدة النثر. والتلقي يستقبل أشكال السرد جميعا دون إقصاء لأحدها ، بدءا بألف ليلية وليلة والمقامات ، وتجاورا مع أشكال القصة والرواية والكتابة النصية في الألفية الثالثة .

والثقافة الآن يعاد تشكيلها ليس بفصل حقولها المعرفية ، وإنما بتجاورها وتشابكها وتأكيد العلاقات بينها ، بما أوجد حقولا معرفية جديدة

فيما يمكن تسميته بالعلوم البينية ، ودمج مكون التكنولوجي في كافة المعارف والعلوم ، هذه العلوم التي لم تعد اليوم تستطيع الاستغناء عن تطبيقات التكنولوجيا في أبحاثها ودراساتها وأساليب تداولها ، فظهرت معه تكنولوجيا التعليم ، وتكنولوجيا المعلومات ، وتكنولوجيا الاتصالات ، وتكنولوجيا الفضاء ، وتكنولوجيا الإنتاج ، وتكنولوجيا الفن ، وتكنولوجيا الأدب ، وغيرها من العلوم المعاصرة التي لم تكن موجودة منذ ربع قرن من الزمان، وذلك جميعه بما له من تأثيرات إيجابية وسلبية على الإنسان .

وفي هذا السياق ظهرت **الرواية الجديدة** بوصفها أولا حتمية من حتميات التطور التي تقتضيها صيرورة الحياة ، وبوصفها ثانية حداثة جديدة للسرد ومحاولة لتأسيس وعي جديد بآليات جديدة وطرائق سردية جديدة تسعى نحو المغايرة عن السائد والمطروح .

فهل استطاعت بالفعل أن تحقق الرواية الجديدة ذلك ؟ أم أن الأمر لم يتعد كونه ابتكار تسمية جديدة لكتابة روائية لا تختلف عن سابقتها ؟ وهل هناك بالفعل ملامح فارقة أسست لها الرواية الجديدة يمكنها الآن أن تشكل نسقا يؤسس لما يمكن تسميته بحداثة السرد ؟

ذلك ما يسعى هذا الكتاب لرصده من خلال محاولة التأسيس لوعي نقدي قد لا يبدو في ظاهره جديدا كل الجدة ، ولكنه يمثل محاولة للخروج من أزمة هيمنت بكافة أبعادها ، يلي ذلك محاولة لاستقراء المشهد الروائي العربي منذ نهايات الألفية الثانية وحتى انتهاء العقد الأول من الألفية الثالثة ، وهو استقراء تحليلي يرصد لحداثة السرد الروائي ، من خلال رصد المشهد الروائي العربي وعلاقته بالرواية الجديدة ، ودراسة تقنيات وطرائق الكتابة

الروائيـة المنتميـة إلـى آنيـة السـرد المعاصـر ، والوقـوف علـى بعض مظـاهر اشتباكها مع الممنوع والمحرم (السياسي والديني والجسدي) ، وأخيرا علاقة هذه الكتابة الروائية بالشعرية واستعارة تقنياتها ورصد مظاهرها .

إن هـذه القـراءة لـم تكـن منشـغلة بتقديم قـراءة مسـحية تأريخيـة ، وإن كـان ذلـك كامنـا فـي خلفياتهـا النظريـة ، بقـدر مـا كانـت منشـغلة بقـراءة المشـهد الروائي في صورته الكلية بحثا عما يمكن أن يمثل اتجاها فـي الكتابـة ، سـواء مـن خـلال تكـرار حضـوره ، أو مـن خـلال استقبال التلقـي لـه ، ومـن ثـم فـإن كثيرا من الأعمال التـي يمكن أن تنتمـي إلـى أحد الاتجاهـات التـي وردت فـي هـذه القـراءة لـم يـتم ذكرهـا ، وهـذا لا يعنـي عـدم انتمائهـا إلـى هـذا الاتجـاه أو غيره ، فالقراءة كانت تكتفي بالإشارة إلى نماذج دالة ، وما لم يذكر أكثر ممـا تم ذكره ، وما تم ذكره لم يأخذ حقه الكـافي علـى مستوى التحليل ، فالكتـاب إجمـالا لـيس محاولـة نهائيـة لدراسـة الروايـة الجديـدة وتشـكلاتها ، وإنمـا هـو خطوة أولية ، وبداية ليس إلا .

والله المستعان....،

د. محمود الضبع – القاهرة ٢٠١٠م .

التأسيس : **نحو فهم نقدي .**

يتطور الأدب على نحو أسرع من كافة أشكال ومظاهر الثقافة والممارسات الإنسانية ، وبتطوره تتطور اللغة ذاتها ، ويتطور النسق الفكري، والنظم الاجتماعية، والوعي، وتتطور كذلك الطرق التي يتم تداول الحياة بها.

ونظرا لأن المرحلة الراهنة من تاريخ البشرية تشهد تحولات جذرية في طبيعتها وتوجهاتها ، بفعل ما توصلت إليه من اختراق لمفاهيم الزمن والسرعة والخفة ، فإن التطور الطارئ على الأدب والفن عموما أكثر تسارعا من أي عصر مضى، غير أنه في الآن نفسه أقل حظا من المتابعة ومقروئية المشهد ، وهو ما يشكل خطرا على الهويات الفرعية التي تسعى للحفاظ على وجودها دون أن تتماهى في فكر العولمة الغربية ذات الأهداف السياسية .

لم يعد في الإمكان قراءة المشهد الأدبي العربي اليوم احتكاما إلى الوعي التراثي[١] ، ولا احتكاما إلى الوعي الغربي الوارد الذي هيمن أكثر من نصف قرن من الزمان قبل أن يبدأ في التداعى ، وليست هناك بدائل معاصرة

---

[١] ـ ليس معنى هذ الدعوة إلى هدم التراث النقدي العربي كلية ، فهو أمر لا يمكن أن يكون على المستوى التنظيري أو التطبيقي ، إذ بدونه نفقد هوية الأدب العربية ، غاية ما في الأمر أننا لم نستوعبه كما ينبغي له ، وما زلنا بعد نقف على أعتابه دون اختراق أبوابه ، وهذا لا يعنى أيضا إمكانية قراءة الأدب المعاصر بمعايير النقد التراثي ، وإنما يمكن النظر إلى الأمر كلية على أنها معادلة رياضية من الدرجة الثالثة .

لقراءته ، وهنا يكمن الخطر في مسار الممارسات الأدبية ذاتها، إذ تكون الفرصة سانحة لإمكانية الانتقال بالأدب نقلة نوعية تتناسب وتطلعات المستقبل ، كما تكون الفرصة سانحة – أيضا - للانحراف به عن مساره تحت مسمى التجريب والتجديد والتطوير والتحديث ، والتحرر من سلطة النقد ، وسلطة الإبداع ، والقطيعة مع التراث وما تم تكريسه من مفاهيم حول أسس وجماليات الكتابة .

ففي ظل التطور الأدبي والسعي الدائم نحو التجريب في طرائق كتابة القصة والرواية والشعر والمسرحية والنصوصية[٢] ، تظهر على السطح إشكالات نوعية حول النص وملامحه ومعايير الحكم على جودته – وإلا عاد بنا الحال مرة أخرى إلى الانطباعية والذوق الفردي كما كان عليه الأمر في بدايات النقد العربي في العصر الجاهلي – وهي إشكالات متنوعة ينتمي بعضها إلى عمومية الأدب ، وينتمي بعضها إلى خصوصية النوع ، غير أن تحديد ملامحها يعد ضرورة حتمية لقراءة الواقع الأدبي قراءة معاصرة ناتجة من خطابه وتحولاته ومنجزه الإبداعي هو ، وفي إطار الواقع الثقافي الراهن وما يحدث فيه من خلخلة وإعادة تشكيل لكافة عناصره .

---

[٢] - النصوصية كتابة تسعى إلى التقريب التام بين حدود الأنواع الأدبية ، ومنها النصوص التفاعلية على شبكة الإنترنت ، والتي لا تنتمي إلى مؤلف بعينه ، ولا نوع أدبي محدد، وإنما يتشارك فيها العديد ، كل يضيف إليها ، وعلى نحو لا قد ينتهي معه النص ، ومنها رسائل الهواتف المحمولة التي يصنعها أفراد يميلون فيها إلى الأدبية وقد لا تكون لهم علاقة مباشرة بنوع أدبي محدد كالقصة والرواية والشعر ، وإنما تحمل في نهاية الأمر سماتها جميعا .

وهنا تأتي مشروعية التساؤلات حول هذا التطور ومقتضياته ومتطلباته وأبعاده ومساراته ، ومنها :

ما المعايير التي يمكن الاستناد إليها للحكم على عمل تجريبي معاصر ما بأنه ينتمي للنوع الأدبي من عدمه ؟ وبخاصة مع حركة العبور المستمرة في استعارة التقنيات بين الأنواع الأدبية التي قد تصل إلى حد التماهي بينها ، فلم تعد الشعرية خاصة بالشعر، وإنما غدا السرد يعتمدها في كثير من الأعمال ، ولم تعد السردية خاصة بالقصة والرواية ، وإنما يستعيرها الشعر على نحو متسع كما هو حادث ، ولم يعد البناء التصويري الحركي في تطوره ملكا لنوع أدبي دون غيره ، وإنما أثرت السينيما بتقنياتها لرسم المشهد في كل الأنواع الأدبية على نحو ما هو حادث ، وهنا قد يصعب التحدث عن معايير تحكم النوع الأدبي وتفصله عن غيره من الأنواع ، ولكن في الإمكان – على نحو مبدئي – اعتماد معايير تفصل ما هو أدبي عما ليس بأدبي ، ثم في الإمكان تطوير هذه المعايير لتحديد خصوصية النوع في انفصاله واتصاله مع الأنواع الأخرى ، إذ في نهاية الأمر ، تبقى للقصة خصوصية تفرقها عن الرواية ، وتبقى لكل منهما خصوصية تفرقها عن الشعر ، وهكذا ، غير أنها خصوصية يصعب على غير المشتغل بتعمق أن يرصدها ، وهو ما يواجهه الأدب العربي الآن .

ويتعلق بالتساؤل السابق سؤال حول إمكانية الحكم على كتابة ما تتغيا الأدب بإقصائها عن عالم الأدب ، فهل يمكن الحكم على نص قصصي أو روائي أو شعري بأنه خارج حدود الأدب لمجرد عدم التزامه بأسس كتابة الأنواع الأدبية الكلاسيكية على نحو ما تم إقراره ؟

ألم تتداعى قضية النوع وإمكانات الفصل بين الأجناس الأدبية عموما ؟ أم أن الأمر لم يتعد كونه استعارة تقنيات وتبادلها عبر الأنواع الأدبية مع المحافظة على الخصوصية الماهوية للنوع / الجنس الأدبي نقيا خالصا كما تم إقراره في الأدبيات الكلاسيكية ؟

ثم يأتي التساؤل حول الحدود الفاصلة بين التجديد والانحراف عن المسار كلية ، أليس كل تجديد هو تجريب وكسر لألفة الذائقة ، وانحراف عن المسار المرسوم سلفا ؟ أم أن التجديد له حدود لا ينبغي له يتخطاها، وإلا فكيف يمكن في هذه الحالة الحكم على نص يتمثل التجريب بأنه ينتمي إلى النوع الأدبي من عدمه ؟

ثم ، ما المعايير التي يمكن الاستناد إليها للحكم بجودة العمل الأدبي دون أن تكون الذائقة هي المتحكم الأساس ؟

وما الذي يتوفر في الأعمال الأدبية التي تنال القبول والإعجاب على نحو واسع لدى التلقي ، مثل بعض الأعمال الروائية لماركيز ، ونجيب محفوظ ، وميلان كونديرا ، وتوفيق الحكيم ، وساراماجو، وأرنستو ساباتو، أو بعض قصائد محمود درويش وأمل دنقل وصلاح عبدالصبور وعرار وعبدالله البردوني ، وغيرهم .

وأخيرا ما أبعاد النقد وإمكاناته بعد أن خفتت كل أصوات النظريات النقدية الكبرى ، وتداعت معها كل سلطة تفرض على النص احتمالات قراءته بما هو سابق عليه ؟

أليس النص الآن هو الذي يسعى لصنع جمالياته واحتمالات قراءته بعيدا هناك كزهرة تنبت أعلى التل وحيدة لا يعنيها انتماءها إلى سياق أو انتماء السياق إليها ؟

ولكن ...

ما أكثر الأسئلة التي يمكن طرحها على الشاطئ دون الإبحار للاشتباك مع واقع يتنامى متشكلا يوما بعد يوم ، فتتسع الهوة بين النص والنقد ، وينحرف كل منهما في مساره ، هناك بعيدا وبلا رجعة .

غير أن ما نحن بصدده ليس محاولة للتقريب بين الإبداع والنقد ، وإنما هو محاولة لفهم واقع الأدب ، مما قد يتشكل معه وعي نقدي ينتج عن استقراء النصوص ، ولا يكون سابقا عليها .

ينتمي أم لا ينتمي :

شغلت قضية التفريق بين ما هو أدبي وما ليس بأدبي بال النقاد في الغرب والشرق منذ تداعي نظرية الأنواع الأدبية في منتصف القرن العشرين ، وتعددت مداخل التفريق بين الاحتكام إلى اللغة (لغة الأدب ، واللغة العادية)، والاحتكام إلى التخييل ، والعاطفة ، والتشكيل الجمالي ، والخطاب الأدبي ، الذى احتل المساحة الكبرى في التفريق بين الأدبية واللاأدبية .

ويشمل الخطاب الأدبي كل الأنواع الأدبية التي تتمثل عبر الوسائط الثلاث (المتكلم والرسالة والمستقبل)[٣] ، بالأسس الفنية التي يقتضيها كل نوع ، والاتفاقات الجمالية التي نتجت عن الممارسات الكتابية عبر تاريخه .

[٣] - يمكن العودة إلى كتابات : ز. هاريس ، وإميل بنفينست ، وميشيل فوكو ، وموشلر بشأن مفهوم الخطاب الأدبي والألسني .

كما يشير الخطاب الأدبي إلى المقال والكلام (المسدي) ، وإلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما (جابرعصفور) ، وإلى الطريقة التي يتم من خلالها تقديم الرواية أو القصة (يقطين) ، وإلى مقولة الكاتب وأقاويله وأفكاره (عابد الجابري) .

غير أن خصوصية النوع كانت على الدوام هي المعيار الأساس في التفريق بين الشعر والنثر ، وبين الشعر والسرد ، وبين فنون السرد ذاتها فيما بينها .

والمقصود بخصوصية النوع هي المكونات الرئيسة التي لا يمكن للنوع أن يكون بدونها ، وهي مكونات ماهوية – نسبة إلى الماهية - في صورتها الأولية ، تظل مفتقرة إلى الجمال (جماليات النوع - جماليات الأداء – جماليات التلقي) ، مثل اللغة والحدث والشخصية والبناء الزمني في فنون السرد ، واللغة والانحراف الدلالي والمجاز وبناء الصورة في الشعر ، واللغة والحوار والصراع في المسرح ، وهكذا .

ومعنى ذلك أنه يجب علينا في المقام الأول لكي نحكم على عمل أدبي ما في إطار النوع ، بأن تتحقق فيه خصوصيات النوع ، تلك الخصوصيات الأولية التي تقبل الزيادة ولاتقبل الحذف ، فلا يمكن مثلا أن تكون هناك قصة بدون لغة أو شخصية أو أحداث مهما كان بناؤها المعماري ، وإلا صارت لوحة مثلا ينم مشهدها عن حكاية على المتلقي أن ينسجها بأسلوبه الخاص في لغة وأحداث وشخصيات ، غير أنه على الرغم من ذلك ، فإنه في الإمكان دوما أن تضاف إلى هذه العناصر مكونات جمالية ، مثل البناء

التصويري مثلا ، والإيقاع الشعري ، والتكثيف الشعوري ، والتخييل ، وغيرها من جماليات الأنواع الأدبية عموما .

غير أن الانتماء إلى الأدبية عموما ، أو إلى النوع على نحو خاص ليس كافيا للحكم على جودة العمل الأدبي ، وإنما يكفي- فقط - لمجرد الحكم بالانتماء ، إذ تظل الجودة مرهونة بمحددات أخرى ، ترتبط بالإبداعية والقدرة على الخلق، والقدرة على إنتاج جماليات جديدة تضاف إلى النوع الأدبي ، والقدرة على الحبك والنظم في نسق مترابط ، والقدرة على استيعاب التطورات التي لحقت بهذا النوع عبر تاريخيته ومن ثم تجاوزها ، وهو ما سيرد لاحقا .

التجديد / التجريب – معايير الحكم :

كيف يمكن الحكم على عمل ما بأنه يمضي قدما في سياق التجديد ، وليس انحرافا كليا أو جزئيا على المسار ؟ ، وهل هناك ضوابط تحكم مسار التجريب ؟ أليس التجريب في ذاته وسيلة وليس غاية ، إذ بمجرد تحقيق التجريب لمساراته ووصوله إلى تهشيم المرتكزات القارة فإنه يسعى على الدوام إلى البحث عن تجاوز هذه المرتكزات التي تم إقرارها إلى جماليات جديدة ومرتكزات جديدة.

أليس التجريب مرتبطا دوما بالتيارات الفنية الجديدة آن ظهورها ، ومن ثم فإنه – بوصف التجريب مفهوما – يحمل بذور عدميته وفنائه ، وذلك عندما يدخل دائرة الإقرار، إذ ما يفتؤ أن يفنى ليبدأ من جديد مع تيار أدبى آخر، وتوجه أدبي جديد قد تفرضه ذائقة التلقي ، وقد تفرضه طبيعة التطور في الإبداع ذاته .

فالتجريب يسعى على الدوام إلى الهجوم على مكانة الفن والأدب فى مجتمع ما يتوقف عند حدود معينة ، ويأبى أن يتخطاها. وهنا لا يرفض التجريب شكلا أو أسلوبا ما في الفن ، وإنما يرفض فكرة التوقف بالأدب على أساليب بعينها مهما كانت الجماليات التي تتحقق عبرها ، فالجمال ذاته مفهوم متغير بتغير الزمان والبيئة والمكان ومن ثم بطبيعة التلقي ، وتكفي مطالعة لمفهوم الجمال المرتبط بالمرأة في الشعر العربي عبر التاريخ ، بدءا من تصوير الشعر بالليل ، والعين بعيون المها ، والقد بالغصن الرطيب ، ومرورا بتورد الخدين والخفر والحياء ، ثم بمقولها وإشاراتها ، وانتهاء بموقفها من الحياة وإمكاناتها العقلية بوصفها فاعلا ، وليست الجسدية بوصفها مفعولا به ، حيث يلاحظ التغير الذي طرأ على مفاهيم الجمال الشعري ، وانتقاله حتما إلى إقرارا جماليات جديدة يعود بعضها إلى التطور الحضاري ، ويعود بعضها الآخر إلى الوعي الثقافي وطبيعة النظرة إلى المرأة عموما ، ومن ثم إعادة بناء الوعي على نحو مستمر تبعا لتغير الوعي في مستوياته المختلفة .

فكيف يمكن الآن الحكم على عمل أدبي ما بأنه في سياق التجريب عندما يسعى لكسر مرتكزات النوع ، أو هدم الجماليات القديمة لصالح أبنية جديدة في الشكل أم في المضمون ، بمعنى ما الإطار الحاكم الذي يضمن للعمل الأدبي بأنه ما يزال في إطار الأدبية .

إن المعايير القديمة لم تعد كافية للحكم الآن ، إذ تم تجاوز الكثير منها في الأنواع الأدبية عموما ، فلا الشعر الآن يرتبط في تعريفه بالوزن والقافية ، ولا هو مرتبط بعمود الشعر ، ولا السطر الشعري ، ولا كم التفاعيل ، ولا

المفهوم القديم عن الصورة ، ولا الرواية مرتبطة لزوما بعناصرها الفنية التي تم إقرارها من بناء زمني وشخصيات وأحداث على النحو الذي تمت الكتابة عليه ، إذ حدثت تحولات في مفاهيم ذلك جميعه ، ومن ثم أصبحت هناك ضرورة لرصد مرتكزات رئيسة في الأدب عموما تحكم عليه بالانتماء والجودة في آن ، ومنها : الفكرة ، ومفهوم الإبداعية ، والبناء الفني ، والاتساق ، والقدرة على تجاوز قديم النوع وصولا إلى أحدث مستجداته وتطوراته ، وليس إعادة ما تم استهلاكه ، وأخيرا الوعي بالتجريب والتجديد وليس صدوره عن غير القصدية .

١. الفكرة :

العمل الأدبي أيا كان نوعه فلابد له من فكرة / أفكار جوهرية ينطلق منها، فأعمال مثل : رحلة بن فطومة ، وحديث الصباح والمساء ، والثلاثية لنجيب محفوظ ، ومائة عام من العزلة ، والحب في زمن الكوليرا لماركيز ، والعطر لباتريك سوزكيند ، وخفة الكائن التي لا تحتمل لميلان كونديرا ، واسمى أحمر لأورهان باموق ، والعمى لساراماجو ، ويوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم ، وغيرها كثير ، إنما تقوم على فكرة جوهرية في الأساس ، قد تنتمي إلى الفلسفي أو الاجتماعي أو العقائدي أو السياسي أو الإنساني عموما ، وقد تكون قديمة مستلهمة من التراثي تعيد إنتاجيته ، أو جديدة مستنبتة من واقع الحياة معيدة لاستكشافه ، أو منتمية إلى استشراف أفق مستقبلي لاحتمالات ما هو متوقع ، وقد تكون كذلك كبرى أو صغرى ، ليس هذا هو المهم ، وقد يكشف عنها العمل منذ بدايته كما في خفة الكائن التي لا تحتمل لميلان كونديرا (الروح والجسد بين الخفة والثقل) ، ورحلة

ابن فطومة لنجيب محفوظ (الدين والعلم ، التطور والجمود ، العقل والنقل) ، وقد تظل الفكرة مؤجلة لا تكتمل إلا باكتمال العمل الأدبي ذاته.

وهذه الفكرة ما كان لها لتدخل في سياق الأدب لولا اعتمادها على شروط الإبداع ومكوناته في الأساس ، وليست الفكرة مجرد طرح يمكن صياغته في جملة أو فقرة ، وإنما هي نسق متكامل يتسع ليشمل الكون بأبعاده ، والنفس الإنسانية بأغوارها ، والفلسفي بأفكاره ، بما يجعل المتلقي يحتمل إمكانية التعايش مع هذه الفكرة / الأفكار على نحو يجعله دوما داخلها ، وليس خارجا عن سياقها ، وهو ما يكشفه البناء الفني للنوع الأدبي بمقتضياته الجوهرية ، فكم من فكرة تناولها عمل إبداعي لم تستطع الوصول إلى مستوى الإبداع بفعل اختلال البناء الفني ونسق النظم .

هذه الفكرة تعد أول المعايير التي يمكن اعتمادها للحكم على انتماء العمل الأدبي للأدبية أولا[٤] ، ثم الحكم على جمالها احتكاما إلى مراجعة المنجز في سياق النوع الأدبي ، فمن المؤكد أن كونديرا ومحفوظ لم تكن أفكارهما التي عالجاها غير مسبوقة ، ولكن المحك هنا هو القدرة على نسج هذه الأفكار في سياق الحبكة الروائية التي جعلت من هذه الفكرة تبدو كما لوكانت جديدة

---

[٤] - ليس معنى ذلك أن هناك أفكارا خاصة بالأدب وأخرى لا تخص الأدب ، فكل الأفكار قابلة لدخول عالم الأدب، بل إن كثيرا من الأفكار التي تحققت علميا وعمليا بدأت أولا في الأدب ، وإنما المعني هنا وجود فكرة أو أفكار تحكم العمل من عدمه ، وكيفية نقلها من الواقعي إلى الأدبي عن طريق نسجها في سياق العمل وحبكته الفنية ، وإلا فما الذي يفرق مقالا فلسفيا عن رواية ، وهو ما يذكرنا بروايات سارتر في تجسيدها لأفكار الفلسفة الوجودية ، وروايات نجيب محفوظ في تجسيدها للفلسفة الاشتراكية ، وغيرها كثير .

بالمرة لم يسبق إليها ، وهو مايرتبط على نحو كبير بالإبداعية والقدرة على الارتقاء بالفكرة المجردة من سياق المجرد والفكري إلى سياق الأدبي والإبداعي ، وهي ذاتها القدرة المرتبطة بنقل اليومي والعادي إلى الأدبي ، فليس مجرد النقل بكاف لجعله منتميا إلى الأدبي ، ويمكن هنا مراجعة ماركيز في حديثه عن كيفية انتقال حكاياته وشخصياته من الواقعي إلى الإبداعي كما هو الحال في حديثه عن سانتياجو نصار وحكايته وانتقالهما من الواقع إلى رواية سرد أحداث موت معلن[٥] ، وكذلك انتقال الحكايات والشخصيات من واقع الحارة المصرية إلى الروائي عند نجيب محفوظ .

٢. الإبداعية :

يعني الإبداع Creative القدرة على إنتاج الجديد المتميز غير المحتكم إلى نموذج سابق تم إقراره والتوقف عنده ، وهو ما تشير إليه الآية الكريمة في قوله تعالى : " **بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ**"[٦] ، والذي حدده المفسرون على أنه الإنشاء على غير مثال سابق ، بمعنى أن رب العزة عندما خلق السموات والأرض لم يكن هناك مثال سابق للقياس عليه أو تطويره ، وإنما أنشأهما من فراغ ، وذلك هو جوهر الإبداع .

ويعني الإبداع في الدراسات المعاصرة ، العمليات العقلية والمزاجية والدافعية والاجتماعية التي تؤدي إلى أفكار وتصورات ومنتجات فريدة وجديدة لم تكن موجودة من قبل ، وليست تطوير لأفكار سابقة عليها .

---

[٥] - يمكن العودة إلى جابريل جارثيا ماركيز : عشت لأروي – ترجمة : صالح علماني - دار المدى للطباعة والنشر - بيروت – ٢٠٠٥م .

[٦] - البقرة :١١٧، والأنعام : ١٠١ .

وقد حددت هذه الدراسات مهارات الإبداع والتفكير الإبداعي في عدد من العناصر[٧] ، التي تتنوع تبعا لطبيعة النظرة إلى اشتغال عقلية المبدع في هذه العمليات ، ومنها : الأصالة ، والمرونة ، والطلاقة ، والإثراء ، والحساسية للمشكلات ، وعلى هذا الأساس تم تحديد المراحل التي يمر بها التفكير الإبداعي ، والمعوقات التي تواجهه ، وبخاصة مع تلك الدراسات التي اهتمت بعلم النفس التربوي ودراسة خلايا المخ ومراكزه ، وكيفية اشتغال التفكير (كيف نفكر) .

- **الأصالة :**

حيث يجب أن تنبع الفكرة / الأفكار في الأساس من صاحبها وتنتمي إليه، أي تكون أصيلة في إنتاجيتها ، وفي طريقة التعبير عنها ، وفي انتظامها عبر النوع الأدبي الذي تتلبسه ، وبقدر درجات هذه الأصالة بقدر إمكانية قياس درجة تحقق الإبداعية ، فأعلى مراتب هذه الأصالة الجدة والتفرد وعدم التداول من ذي قبل ، وأدنى مراتب الأصالة إعادة تدوير فكرة قديمة على نحو جديد وبآليات جديدة ، وفي سياق موضوع جديد ، وتأتي بينهما مراحل، منها ، نقل أفكار من حقول معرفية إلى حقول معرفية أخرى ، وهكذا .

---

[٧] - حول مفهوم الإبداع وأبعاده يمكن العودة إلى :

- شاكر عبدالحميد : علم نفس الإبداع – دار غريب – القاهرة – ١٩٩٥م .
- فتحي جروان: تعليم التفكير- مفاهيم وتطبيقات- دار الفكر- عمان- ٢٠٠٢م .
- جودت أحمد سعادة: تدريس مهارات التفكير- دار الشروق للنشر والتوزيع- رام الله -٢٠٠٣م.
- مجدي عبد الكريم حبيب: اتجاهات حديثة في تعليم التفكير- دار الفكر العربي- القاهرة- ٢٠٠٣م.

فعندما كتب كاوباتا روايته "الجميلات النائمات " فقد كانت فكرته أصيلة منتمية إليه ، فاستطاع الإبداع فيها على نحو ما شهد له التلقي ، ولكن عندما حاول ماركيز –على مكانته وشهرته– أن يعتمد فكرة كاوباتا لكتابة روايته "من ذاكرة غانياتي الجميلات" فشلت الرواية ، فقط لأن الفكرة لم تكن أصيلة منتمية إلى صاحبها في الأساس .

- **المرونة :**

وهي القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف ، وهو ما يتجلى لدى المبدعين والعباقرة الكبار، والذين يستطيعون الإبداع في أكثر من مجال أو شكل أو فن في آن واحد ، أمثال الفنانين والأدباء الذين ينجحون في مجالات إبداعية متنوعة ، ومنهم على مر التاريخ : ديستويفسكي بين الرواية والموسيقى ، ومارك توين بين الكتابة الإبداعية الساخرة ، والاختراع العلمي، وجبران خليل جبران بين الشعر والرواية والنثر الفني الرفيع ، والعقاد بين الشعر والرواية والنقد والدراسات العلمية ، وصلاح جاهين بين الشعر والرسم ، وغيرهم كثير .

وترتبط المرونة بالقدرة على توليد أشكال متنوعة ومتعددة من التفكير والقدرة على نقلها وتغيير اتجاهها ، والتدرج بها علوا وهبوطا ، والنظر إلى معطيات الحياة والأفكار نظرة مختلفة ، وبطرق متفاوتة ومتنوعة (الرؤية الإبداعية كما يطلق عليها) ، وهو ما يتفق مع مقولة سقراط عندما سئل : ما الفلسفة ، فأجاب : هي أن تنظر إلى الأشياء بدهشة .

تلك الدهشة هي الرؤية غير التقليدية والمتفاوتة للأشياء والأمور والأفكار، وهنا تتحقق الإبداعية ، ويتحقق أيضا التجريب والتطوير في النوع

الأدبي ، إذ تقتضي المرونة على صاحبها أن يرى دوما إمكانات الإضافة والتغيير وليس الثبات عند حدود على نحو ما .

- **الطلاقة :**

وتعني القدرة على توليد عدد كبير من الأفكار والبدائل بسرعة وسهولة ، وهي في جوهرها عملية تذكر واستدعاء اختيارية لمعلومات أو خبرات أو مفاهيم سبق المرور بها ، أو توليد أفكار جديدة من سابقة ، ومن أشكالها ، الطلاقة اللفظية وطلاقة المعاني ، والطلاقة الفكرية ، وطلاقة الأشكال .

وهذه الطلاقة هي التي تسمح للعمل الأدبي آن تشكله أن يتفرع في اتجاهات ومسارب قد يبدو بعضها بعيد الصلة ، ولكن القدرة على الإبداعية هي التي تنظمه في سياق ذلك السلك .

وترتبط الطلاقة بالمرونة على نحو كبير ، فالعقلية المرنة لا تتبنى الإصرار على موقف واحد ، ولا تكون راضية عما تم التوصل إليه من استقرار (المرونة) ، وكذلك فإن هذه العقلية تسعى دوما للبحث عن بدائل متعددة ومتنوعة ، وتوليد الكثير من الأفكار (الطلاقة) .

- **الإثراء :**

ويعني القدرة على إضافة تفاصيل جديدة ومتنوعة للفكرة بما يعمل على تطويرها وإغنائها وتوسيع مساحتها ، تماما كما يحدث في العمل الروائي الذي يبدأ بحدث صغير ، ولكنه يعمل على تطويره وإضافة التفاصيل والتقاطعات إليه ، وضم المتشابه وغير المتشابه إلى نسقه ، وتكفي مطالعة لأعمال ماركيز (مائة عام من العزلة ، والحب في زمن الكوليرا) ، ونجيب محفوظ (الثلاثية ، وحديث الصباح والمساء ، وقشتمر) ، وخيري شلبي

(الوتد ، ووكالة عطية) للوقوف على القدرة في إضافة التفاصيل لموضوع الرواية وصولا به إلى هذه المساحة ، وذلك العمق .

- **الحساسية للمشكلات :**

وتتعلق بالقدرة على الوعي والإحساس بمشكلة ما ، أو معالجة قضية ، أوفكرة ما ، حيث لا يتوفر ذلك لغير المبدعين ، إذ إن اكتشاف المشكلة والإحساس بها يمثل جوهر الإبداع ، فهو يدفع بالضرورة إلى البحث والتفكير والتحسين والتعديل ، ويرتبط بهذه القدرة ملاحظة الأشياء غير العادية أو الشاذة أو المحيرة في محيط الفرد أو إعادة توظيفها أو استخدامها وإثارة التساؤلات حولها .

ولكي تكتمل الإبداعية على هذا النحو بالعناصر السابقة ، فلابد من تحقق عنصر الإدهاش ، بما يجعل المتلقي مستشعرا لهذا الإدهاش مستمتعا به عبر المعالجة ، وهو ما تتعدد وسائله كما يدركها الأديب المتمرس المتمكن من أدواته ، ويرتبط هذا الإدهاش بإحداث المتعة والتشويق ، والقدرة على التواصل مع المتلقي وجذبه لمتابعة استقبال العمل الأدبي .

٣. البناء الفني :

لكل عمل أدبي مقتضياته الفنية ، وأسسه الجوهرية التي لا يمكن الاستغناء عنها ، فعلى سبيل المثال : هل يمكن أن تكون هناك رواية بدون أحداث ، أو شعر بدون تصوير ، أو مسرح بدون شخوص ؟

ربما قد ينتفي في الرواية مفهوم الحكاية على النحو التقليدي ، ولكن لا ينتفي مفهوم الأحداث ، وقد يتخلخل البناء الزمني في الرواية والقصة والشعر والمسرح ، ولكن لكل منطقه في خلخلة هذا الزمن وإعادة تشكيله ،

أي أنـه قد يختلف التداول لكن الأسـاس لابد لـه من وجود وبمنطـق التطـور الذي وصل إليه منجز النوع الأدبي .

معنى ذلك أن هدم نظرية الأنواع الأدبية لا يعني على الإطلاق هدم أسس ومرتكزات النوع الواحد (قصة – رواية – مسرح – شعر) ، وإنما يعنـي هـدم الفصـل التـام والقطعـي بـين الأنـواع ، وطـرح إمكانيـة تبـادل تقنيـات وعناصر هذه الأنـواع فيمـا بينهـا ، وكذلك إمكانيـة تطـوير نسـق تنـاول هذه التقنيات داخل النوع الأدبي ، تماما كما حدث في التطـور الـذي لحق عناصـر بنـاء الروايـة ، والقصـة ، والشـعر ، فلـم يعـد علـى الروايـة أن تحـدد الأبعـاد النفسية والجسمانية والاجتماعية للشخصية ، وإنما أضافت علوم السرد أبعادا أخـرى تطوريـة فـي طرائـق رسـم الشخصـية ومنطـق تحركهـا فـي الخطـاب الروائـي ، غيـر أن الأمـر فـي نهايتـه يظـل مرهونـا بضـرورة الانطـلاق مـن عناصر البناء الفني للنوع الأدبي ، وإن كـان اعتمـادا لـيس علـى كلاسيكياتها الأولى ، وإنما على مـا لحق البنـاء الفنـي لهذا النـوع من تحـديث يكشـف عنـه قراءة المنجز الأدبي .

ويتعلق بالبناء الفني وتحقق العناصر ، القدرة على نسج هذه العناصـر فـي نسق مترابط يصنع منطقه الداخلي الذي يمكن الاحتكام إليه ، ويكتسب القدرة على التواصل مع المتلقي ، وهو ما يمكن تسميته " الاتساق ".

٤. الاتساق :

الاتساق بنية يمكن تقريبها بمفهوم النظم الأدبـي ، ودوره فـي بنـاء الـنص في التراث العربي بدءا مما طرحه عبد القاهر الجرجـاني فـي سياق معالجتـه لنظرية النظم البلاغي . ويعد الاتساق بهذا المعنـى هو المنتج للنص والمـانح

إياه صفة الصيرورة ، وهو أيضا منتج جمالي تتحكم فيه آفاق التلقي واتفاقاته الجمالية ، وتتحدد به فرادة النوع (قصة – شعر – مسرحية) ، لتفرقه عن غيره من بقية الأنواع ، غير أن الاتساق لاينتمي بهذه الكيفية إلى حقل الماهية (الديمومة والثبات) ولكنه ينتمي إلى حقل السمات المتغيرة بتغير الزمن والنتاج الثقافي ومن ثم الاتفاقات الجمالية.

ففي الشعر مثلا ، كان الاتساق يحسب بجودة النظم وحسن السبك وطلاوة العبارة وحلاوة المعنى ، وعبر تاريخ الشعرية العربية استقرت بعض هذه السمات وتخلت عن مكانتها سمات ، وظهرت سمات جديدة تضافرت مع قديمها لإكمال منظومة الاتساق .

فما الذي يمنح العمل الأدبي الاتساق ؟

هل هو المطابقة مع العالم أم صناعة العالم الافتراضي ؟

بالنظر إلى التصنيفات التي ظهرت عبر تاريخ الأدب من قبل "الأدب الكوزموبوليتاني" – مثلا - ، أي الأدب التغريبي ، الذي لا تستطيع تخيل فضاءاته في الكون المحيط بك . فإنه يمكن رصد المرجعيات التي كان الأدب يتكئ عليها لإصدار هذا الحكم ، إذ يتضح أن الإحالة تكون إلى شيء من الواقع ، في ارتباطات ما على نحو أو على آخر ، مثل الإشارة إلى أماكن بعينها ، أو رسم مشاهد مكانية على أقل تقدير قريبة الشبه من الواقع المعيش، حتى لو لم يكن لها موقع جغرافي محدد على خريطة العالم ، مثل تصوير مشهد شارع في جو ممطر ومارة يتسارعون للاختباء في مداخل المحال والمنازل .

فهذا المشهد له علاقة بالواقع – حتى وإن كان محدد الهوية - ، وهو ما

اتكأ عليه السرد الجديد في مخالفته للسرد الكلاسيكي ، حيث لم تعد أهمية الارتباط بالواقع الجغرافي المرتبط بأماكن معينة معروفة هي المسيطرة ، وإنما هناك سعي دائم إلى صنع عالم محبوك فنيا ، متسق جماليا ، وليس واقعيا .

هنا يتحقق الاتساق ، في خلق العالم (عالم القصة – عالم الرواية – عالم القصيدة – عالم اللوحة الفنية) ، وهو أشبه بالواقع الافتراضي الذي تصنعه التكنولوجيا ، إذ لا نشعر لحظة بأننا خارج فضاءها ، وإنما نحن على الدوام نفترض افتراضاتها ، فعندما نشاهد فيلما ، فنحن في الحقيقة نعيش بداخله ، فنتجاوز العلاقات الزمانية والمكانية ، ونفترض وجودنا هناك ، بل عندما نشاهد المسرح الممثل على خشبة ، فإننا ننقل زمانيا ومكانيا لنعيش داخل المسرحية .

وهذا ما يصنعه الأدب فينا ، وهو ما يصنعه الأدباء في نصوصهم ، فما الذي يجبرنا على قراءة قصيدة ، أو الاسترسال في متابعة قصة أو رواية ما لم نجد أنفسنا فيها .

نحن دوما بداخل الأعمال الأدبية التي نتلقاها ، وعلى قدر اتساقها فينا ، وعلى قدر تواصلنا مع اتساقها ، على قدر شغفنا بها .

بهذا المعنى يكون الاتساق متحكما في الذوق والذائقة ، وعندها يتشكل في موجة يمثلها الاتجاه الأدبي الذي يسود في زمن ما ، ثم ينزوي ليتجاور مع اتجاهات أخرى سابقة ، وكان لها اتساقاتها الجمالية في زمنها ، وبقي اتساقها كامنا فيها وفي جيلها ، غير أن الإنتاج عليها قد توقف ، اللهم إلا على سبيل التعليم كما يمكن أن يحدث في الدروس والمحاضرات التعليمية ، والورش

الإبداعية للتدريب على نوع أدبي ما .. وهي على هذا النحو تمثل كلاسيكيات النوع الأدبي .

الاتساق في الأدب شيء أكبر من السرد والتدلال العام ، إنه القاسم المشترك بين الأعمال الأدبية ، والمنظم لها ، وهو القانون الحاكم للتوجه الجمالي ، ولأسس الكتابة الفنية ، وهو ما يجعل الحديث عن الاتساق ومحاولة تفكيكه أمرا غاية في الصعوبة ، فهو سر الإبداع ، وحرفية الكتابة ، وقمة التخييل .

٥. الإنجاز والتحديث :

تبعا لقانون الحياة ، فإن التطور حتمية تفرض وجودها ، إذ لاشيء يبقى على حاله ، ولا أدب يظل دون تطور في أدواته وأبنيته وجمالياته وأساليب تداوله ، ومن ثم يكون أحد معايير الحكم على النص ، هو انتماؤه إلى التجديد والوقوف على التطورات التي طرأت على الكتابة في ذلك النوع، فعلى سبيل المثال اهتمت الرواية الكلاسيكية بالبدء بتحديد الزمان والمكان ووصف الشخصيات جسمانيا ونفسيا واجتماعيا ، وشيئا فشيئا تخلت الرواية عن ذلك، وتحولت إلى المنطق الداخلي الذي تتكشف معه هذه العناصر تبعا للتقدم في النص ، ثم إلى التخلي عن بعضها كلية والبحث عن بدائل أخرى دالة وبخاصة مع تداخل السينيما في فنون الكتابة عموما .

إن أخطر ما يمكن أن يواجه حركة الأدب عموما هو حركات التطوير غير المستندة إلى مرجعيات معرفية عن أصول النوع الأدبي ، وهي تلك الحركات التي تتعامل مع القطيعة على أنها هدم للقديم دون التعرف إليه ، وهذا مناف لمنطقية العلم ذاته ، فنحن لا يمكن أن نهدم إلا إذا عرفنا نوعية

ومادة وطريقة بناء ما نهدمه ، فإن كان مبنيا من الحديد فسيحتاج إلى نار لإذابته ، وإن مبنيا من طين فسيحتاج إلى معاول لهدمه ، وإن كان مبنيا من الحجر فسيحتاج إلى قواطع حادة مدببة ، وهكذا الأمر في الأبنية الفكرية ، كيف يمكن تقويض ثقافة ما لم نكن على دراية بتفاصيلها ودقائقها ؟

حتى فلسفات ضد المنهج ذاتها لم تقم بهدم المناهج السابقة عليها دون الوعي التام بمرتكزاتها ، وكذلك الحركات الأدبية الكبرى التي أحدثت قطيعة مع سابقتها ، كانت منطلقة من الوعي القديم لصالح إيجاد البديل ، أما الكتابات المعاصرة التي تتعامل مع القطيعة بوصفها تجاهلا تاما لكل ما هو سابق ، ومن ثم ترى أن التحديث والتطوير منبتا عن كل شيء حوله أو سابقا عليه ، فعلى هذه الكتابات أن تراجع وعيها احتكاما إلى منطق التاريخ العلمي والأدبي ذاته .

من هنا فإن الأدب المنتمي إلى التحديث لابد له من وقوف على منجزات هذا التحديث من حوله ، وليس عودة إلى الوراء ، وحتى الكتابة الأدبية التي تظل مرتبطة بشكل قديم ، مثل كتابة القصيدة العمودية الآن بعد أن وصل التطور إلى قصيدة النثر ، فإنه يمكن التمييز بين تجارب هذه الكتابة العمودية باعتماد معيار الإنجاز والتحديث ، فالقصيدة العمودية المعاصرة التي تصر على المحافظة على الشكل والمضمون وطرائق بناء الصورة بالوعي الكلاسيكي لا تحتسب في إطار الجودة ، قياسا إلى القصيدة التي أبقت من العمودية على الشكل مع إحداث تعديلات فيه وتخفيف أبنيته وأنماطه العروضية ، على نحو يتناسب مع خفة (انسيابية) القصيدة التفعيلية وقصيدة النثر ، مثل نموذج عبدالله البردوني ، وكتابات أحمد بخيت المعاصرة ، التي

تحتفظ من العمودية بشكلها العام ، وتعتمد مجزوء الأبحر الشعرية الخفيفة ، ولكنها تعتمد أيضا مستحدثات إيقاعية معاصرة من نبر وتنغيم ومدى زمني ، وتعتمد أبنية معاصرة في مفهومها عن الصورة والتخييل ، وأبنية معاصرة في عناصر البناء الشعري عموما .

كذلك الأمر في الرواية ، فإن الوقوف على مستجدات وتطورات الكتابة يعد محكا رئيسا ، إذ يصبح من اللافت للنظر الآن ظهور أعمال روائية تكتب بالطريقة ذاتها التي كانت سائدة في الستينات والسبعينات ، وتتعامل كذلك على مستوى منطق الكتابة بالوعي الذي كان سائدا في هذا العصر ، دون اكتراث بما حققته الرواية من تطوير وتحديث في أبنيتها وطرائق تناولها للموضوع ، وما لحق الموضوع ذاته من تطوير .

٦. الوعي بالتجريب والتجديد :

يعد الوعي بالتجريب والتجديد عنصرا حاسما في الحكم على جودة العمل الأدبي وإبداعيته ، فالرومانسية – بوصفها حركة واتجاها – لم تكن ثورتها على مفاهيم الشكل والمضمون والبناء واللغة ، ناتجة عن عدم قصدية ، وإنما كانت على وعي شديد بما تفعله ، وكذلك الأمر مع كل الحركات الأدبية التي سعت إلى التجريب والتجديد .

واليوم مع هدم مفهوم المدارس الأدبية والحركات الكبرى ، والتحول إلى مفهوم الفردية بديلا عن الجماعة ، يصبح الأمر أكثر تعقيدا ، غير أنه لايمكن له أن ينفك عن قانون التطور ذاته في احتكامه إلى الوعي والقصدية، وهو ما أشار إليه ابن رشيق القيرواني في تعريفه للشعر من ضرورة تحقق

القصد والنية قبل اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وأشارت إليه سوزان برنار في تحديدها لمعايير قصيدة النثر .

إن أي تجريب لا يحتكم إلى وعي وقصدية محكوم عليه بالانحراف على المسار حتى وإن كان جيدا في ظاهره ، لأنه في هذه الحالة لن يمثل اتجاها يمكن السير على طريقه ، وإنما سيصبح تجربة فردية غير متكررة –يحدث لمرة واحدة-.

غير أن العناصر السابقة إجمالا من فكرة ، وإبداعية ، وبناء فني ، واتساق ، وقدرة على تجاوز القديم ووعي بالتجريب والتجديد ، لا تتحقق في العمل الأدبي منفصلة كل على حدة ، وإنما يجب تحققها مجتمعة وفي سياق بناء فني محكم ينتظم في سلك واحد بتعبير العرب القدامى ، وهو ما يحيلنا إلى الاتساق مرة أخرى .

الفصل الأول : **الرواية الجديدة والمنجز العربي**

يطرح مفهوم الرواية الجديدة – بصورته التي يتداولها الإبداع في العقد الأول من الألفية الثالثة - تساؤلات عدة في التعامل معه ، يرتبط بعضها بمقصود الجدة الآن وملامح تشكله وسماته الجمالية ، فهل الجدة في البناء الفني قياسا إلى الأبنية التقليدية للرواية وما تم الاستقرار عليه ، أم الجدة في طبيعة التناول على نحو ما يكشف عنه التحليل الموضوعي لها ، أم في القطيعة مع التراث الروائي كلية ؟

ويرتبط بعض هذه التساؤلات بعلاقة المصطلح بمفهوم الرواية الجديدة الذي تم طرحه في منتصف الستينات من القرن الماضي :

فهل ما يتم طرحه الآن في الوعي العربي يعد امتدادا تاريخيا لما تم تقعيده غربيا في الستينات ، أم أنها جدة زمنية مرتبطة بآنيتها المعاصرة تجاوزت جديد الستينات إلى جديد العقد الأول من الألفية الثالثة ؟ وهو ما يقتضي حينئذ اختلاف الكتابة الحالية عن سابقتها ، وإلا سقط عنها وصف الجديد.

وأخيرا يرتبط بعض هذه التساؤلات بالمنجز النصي الفعلي الذي حققته الرواية الجديدة وآلياته وإمكاناته لتشكيل مستقبل السرد ، والكتابة الروائية عموما. فهل هناك سرد جديد ورواية جديدة بالفعل ؟ أم أن الأمر في إجماله محض مسميات جديدة فيما يشبه الموجات الفقاعية التي غدت إحدى سمات العولمة والانفتاح غير المحسوب ، والتي تظهر سريعا وتختفي سريعا كما هي العادة ؟

إن الكتابة الأدبية اليوم لايمكن بحال قراءة مشهدها بمعزل عن الحركات الاقتصادية والهيمنات السياسية وإن اختلفت مسمياتها ، تحت مسمى المعلوماتية تارة ، والميديا والتطور التكنولوجي تارة أخرى ، والانفتاح المعرفي والتطور الحضاري تارة ثالثة ، وهنا تكمن الخطورة ، وبخاصة بعد سقوط زمن الحداثة modernism [١]، ممثلا في السرديات الكبرى التي كشفت عن زعزعة الثقة فيها ، فأفكار مثل الحرية والسلام والجمال وسلطة العقل وغيرها ، لم تثبت أمام التجريب الفعلي ، ومن ثم حاولت ما بعد الحداثة Postmodernism ، طمس ومحو الحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوش، وتمازج الثغرات، والمحاكاة الساخرة parody، والمعارضة pastiche، والتهكم والسخريةirony، والهزل والمزاح playfulness، والاحتفاء بالمظهر الخارجي إلى غير ذلك مما نظرت له الحداثة بمفاهيمها الغربية [٢] .

---

[١] - تشير الحداثة في الغرب إلى النزوع نحو الفردية والفكر الرأسمالي والنظم الصناعية البيروقراطية ، والرأسمالية، والنظام الصناعي البيروقراطي ، وترتبط في الأدب بأعمال كتاب من أمثال توماس مان وجيمس جويس وتي إس إليوت وفرانز كافكا ومارسيل بروست ووليم فوكنر ، وغيرهم .

وتتمثل أهم ملامح الحداثة في الوعي الذاتي الجمالي التأملي في مقابل الفكر الجمعي والتزامن والتوليف ، سعيا للكشف عن مفارقات الحياة وغموضها ، وإمكانات الواقع غير المنتهية ، ومن ثم رفض فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة، والمجردة من الصفات الإنسانية .

[٢] - يمكن العودة إلى : جورج بالانديه : الطريق إلى القرن الواحد والعشرين ، التيه - ترجمة : محمد حسن إبراهيم- وزارة الثقافة – دمشق.

الرواية الجديدة في ستينات القرن العشرين :

ظهر مصطلح الرواية الجديدة عام ١٩٦٣م على يد الروائي الفرنسي آلان روب غرييه في كتابه "نحو رواية جديدة"[٣] ، حين قاد الثورة على الكتابة الروائية كما رسخ لها فلوبير وبلزاك وغيرهم ، حيث حاول "غرييه" تبيان طبيعة الرواية الجديدة مقارنة بالرواية الكلاسيكية ، معتمدا في ذلك التأمل الفكري المقارن بين أساليب الكتابة في كلتيهما ، واستطاع رصد أهم الملامح الفارقة بينهما والمتمثلة في أن الرواية الكلاسيكية تهتم بالإنسان بوصفه مركز الكون الذي تدور حوله كل الكائنات ومن ثم تأتي الأشياء بوصفها معبرا للوصول إلى مالكها الإنسان ، ومحددة لمكانته ودوره في المجتمع ، وعليه تبدو الأشياء خاملة داخله ، أما الرواية الجديدة فعلى العكس من ذلك تهتم بالأشياء ، بوصفها مركزا في ذاتها ، وبوصف الإنسان موجودا ضمن سلسلة من الموجودات تضم الإنسان والأشياء وغيرهما ، وليس هو الموجود الأوحد ، ومن ثم تسعى الرواية الجديدة لفهم كيفية عمل الوعي الإنساني اليومي ، ذلك الوعي الذي تغير في طبيعة عمله عما كانت عليه الرواية الكلاسيكية التي كان أصحابها يرون أنهم يفهمون العالم ويعملون على تفسيره عبر الكتابة ، في حين يكتب أصحاب الرواية الجديدة أمثال كامي وغرييه وكلود سيمون، لأنهم غير قادرين على فهم العالم.. ومن ثم فإن الأشياء هنا تبدو خارج الإنسان، وبالتالي يعمل الوعي عبر الكتابة إما على محاولة استيعابها ، أو محاولة إخراجها من داخل الإنسان ، وبمعنى آخر محاولة إسقاط الوعي الإنساني على الأشياء .

---

[٣] - آلان روب غرييه : نحو رواية جديدة – ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى- دار المعارف – القاهرة- (د.ت) .

وكعادة التلقي مع أية حركات تجريبية في الكتابة الإبداعية ، فإن الوعي النقدي أعلن رفضه للرواية الجديدة كلية وهجومه عليها ، وهو أمر طبيعي تكرر مع كل الحركات الانتقالية عبر التاريخ ، ولن يتوقف ، فالوعي الأدبي الآن ينقسم حيال الكتابة الجديدة الآن ممثلة في قصيدة النثر والتجريب الروائي والكتابة النصية انقساما لايختلف في تصنيفاته عما كانت تواجهه أية حركية انتقالية عبر التاريخ بين مؤيد بشدة ، ومعارض بشدة أيضا .

من هنا بدأ الوعي النقدي العربي يتعامل مع الرواية العربية ويطرح مفهوم الرواية الجديدة إبداعيا ، ويربط البعض بداياتها تأريخا بنكسة يونيو ١٩٦٧م بوصفها حدا فاصلا بين وعيين في كتابة الرواية العربية ، الوعي الأول كان يتعامل مع الرواية بوصفها موضوعا أخلاقيا يميل فيها إلى السرد الذاتي بمعنى تصوير حياة إنسان في عالم يشتبك بين الواقعي والتخيلي ، ومن ثم كان هناك بطل - أو أكثر - يمثل مركز الأحداث وتدور حوله الوقائع كما الثلاثية ، واللص والكلاب ، والسمان والخريف لنجيب محفوظ ، ونسيت أني امرأة ، ولا تتركوني هنا وحدي ، وبعيدا عن الأرض لإحسان عبدالقدوس ، وغيرها من الكتابات الروائية التي برعت في السرد الذاتي ورصد سيرة حياة إنسان ما في علاقاته بالواقع المتشابك من حوله .

أما الوعي الثاني فكان يتعامل مع الرواية بوصفها سيرة ذاتية تخييلية ، ينتقل فيها السارد عبر مواقف ومشاهد لا تمثل سيرة حياة فرد في ذاته ، وإنما تمثل وجهة نظر ومعالجة لقضايا ليست بالضرورة كبرى من منظور المجتمع ، وإنما بعضها قد يبدو مهمشا أو ممنوعا ، وبخاصة قضايا الدين والجنس والسياسة ، والتي يتم من خلالها تصوير تغيرات الحياة ، كما تم مع

روايات السبعينات والثمانينات من القرن العشرين ، وبعضها للكتاب أنفسهم الذين عايشوا الوعي الأول تاريخيا ، واستطاعوا استيعاب التطور الإبداعي ، وابتكار طرائق جديدة في أساليب وموضوعات السرد ، أمثال نجيب محفوظ خاصة في أعماله التنظيم السري وحديث الصباح والمساء وحضرة المحترم[٤] ، وبعضها لكتاب جدد بدأ وعيهم بالكتابة مع التطور في مفاهيم الرواية الجديدة .

مفهوم الرواية الجديدة الآن :

الجديد دوما متغير ، ذلك أن الزمن متحرك دوما للأمام ، وسواء أكانت هذه الحركة خطية أم دائرية، فإن الحركة ذاتها تقتضي التطور ، والتطور سيطرح جديدا ثانيا يتجاوز الجديد الأول ، وهكذا يستمر الأمر من جديد إلى جديد على الدوام .

فهل يعني ذلك أن الجديد المعني الآن في مفهوم الرواية الجديدة والمسور تاريخيا بنهاية الألفية الثانية وبدايات الثالثة يختلف عن الجديد المعني في مفهوم الرواية الجديدة كما طرحها آلان روب غرييه وأقرانه ؟ .. بالطبع هذا متحقق ، بل يعد من الخطأ المنهجي والخلط التاريخي أن يتم اعتبار الرواية الجديدة الآن هي امتداد أو إعادة تدوير لمفاهيم الرواية الجديدة في الستينات ، فلا الوعي البشري عموما ، ولا هموم الكتابة ، ولا الطرح الثقافي ، ولا

---

[٤] - هل يمكن النظر مثلا إلى حضرة المحترم على أنها سيرة إنسان ؟ أم أنها تشير فلسفيا إلى تصوير رحلة الإنسان إلى نهايته عبر سيرة الشاب الطموح عثمان بيومي ، الذي يتجاوز في حلمه حدود الإنسانية سعيا للأمل المقدس كما عبر عنه محفوظ نفسه ، وتكفي هنا عودة إلى الصفحة الأولى من الرواية للكشف عن ذلك .

وسائط الكتابة وتداخلاتها يسمح لنا بالتقريب بينهما اللهم إلا على سبيل الجور لمحاولة فهم الحراك الآن .

فاللغة – على سبيل المثال – في الستينات لم تكن تمثل كل هذا الحجم من الإشكالات كما تمثله الآن ، من حيث تداخلها في دراسة الجينوم البشري ، وخرائط المخ ، واستكشاف مراكزها في خلايا المخ ، ودورها في تطوير المعلوماتية ، وطرائقها الترميزية والتشفيرية كما هو مستخدم في البرمجة ، وإمكاناتها بوصفها وسيطا ومكونا أساسا في علوم التكنولوجيا والبرمجيات ، ثم النظر إليها لا بوصفها محمولا عبر الإنسان ، وإنما بوصفها قائمة بذاتها حاملة للإنسان وثقافاته ، وأخيرا بوصفها مرشحة مع البيولوجيا الجزيئية والمعلوماتية على أنها علم العلوم القادر على الكشف عما يدور في أدمغة البشر وداخل أجسادهم من عمليات حيوية تمثل حتى الآن سر الأسرار الذي يتم السعي للكشف عنه[٥] .

---

[٥] - أثرت التكنولوجيا في مفهوم اللغة ذاته ، فظهرت لغات أخرى غير اللغات المنطوقة ، وهي لغات مكتوبة فقط ، ولغات رقمية مرموزة يتم استخدامها في البرمجة (صناعة البرمجيات) ، مثل لغة الآلة المسماه اللغة الثنائية كالنظام الثماني OCTAL، والست عشريHEX-ADECIMAL ، ولغة التجميع بوصفها لغة ترميز، تستخدم الرموز SYMBOLIC CODE للتعبير عن تعليمات لغة الآلة، واللغات العليا كالكوبول والفورتران والبيسك ، إضافة إلى لغات الإنترنت ، ومنها : الإتش تي إم إل HTML المستخدمة في إنشاء صفحات الويب ، ولغة جافا Java التي تستخدم لإضافة الحركة إلى صفحات الويب، وغيرها ، ويمكن في ذلك العودة إلى كتب واسطوانات البرمجة وتعليم لغاتها ، وهي منتشرة على الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت).

هذا التطور في النظر إلى اللغة ، وهذه الإشكالات التي تكشفت أمام الإنسان ، لايمكن تجاهلها في الكتابة الروائية التي تعتبر اللغة أداتها الرئيسة والمكونة للنص ، ومن ثم تعد اللغة ومستويات اشتغالها أحد عناصر الرواية الجديدة ومتحكما أساسيا في طرائق بنائها وأساليب سردها ، ليس على مستوى الاحتفاء بها أو اعتماد طاقاتها الشعرية والتكثيفية فحسب ، وإنما على مستوى الاشتباك معها بوصفها إشكالية في ذاتها[٦] .

فإذا سلمنا بأن مفهوم الرواية الجديدة[٧] الآن مفهوم معبر – نسبيا – عن هوية رواية تختلف بشكل أو بآخر عن رواية الستينات وما بعدها ، فإن الأمر يقتضي ليس محاولة تعريفها ، وإنما محاولة تلمس ملامحها عبر

---

[٦] - تتعدد قضايا اللغة ، وربما تأتي في نهايتها قضية الصراع بين الفصحى والعامية (اللهجات المحلية) ، وما تثيره من إشكالات منذ طرح لويس عوض دعوته إلى العامية ، وحتى عصرنا الراهن من هيمنة العامية على بعض الكتابات الجديدة التي لا تدرك أنها تهدد هوية الأدب والثقافة العربية ، غير أن ما نعنيه هنا ليس مجرد هذا الطرح ، وإنما النظر إلى قضايا اللغة في تشكيلها للوعي ، وفي إنتاجها لمشكلات التواصل الإنساني ولغة الحوار والخطاب .

[٧] - لانريد التوقف أمام جدلية الرواية الجديدة وكونها مهددة بأن يظهر ما هو أكثر جدة منها ، ومن ثم ضرورة طرح مصطلح أكثر تحديدا وأكثر دقة ، ذلك بأن المصطلح قد شاع نسبيا ، ومحاولة تغييره قد تنقل الحوار من مناقشة المتن إلى مناقشة الهامش ، وهو أمر منيت به كثير من حركات التطور في التاريخ الأدبي العربي ، مثل الشعر الحر ، وقصيدة النثر ، وفي نهاية الأمر ساد المصطلح كما تم طرحه للمرة الأولى وفي أحيان كثيرة دون تحديد دقيق لتعريف ما ، وهو ما يعني أن الوعي الإبداعي لايتعامل مع المفاهيم بصرامة ، وإنما يتعامل معها بحدود مرنة ، وعبر هذه الحدود يتشكل الإبداع ، بل عندما يتم التوصل إلى التحديدات الدقيقة للحدود ، فإن الأدب يسعى لتجاوزها والبحث عن جديد ، والتاريخ الأدبي شاهد .

المنجز الروائي الفعلي الذي اختلف عن رواية السبعينات والثمانينات في مصر والعالم العربي، وليس محاولة إسقاط تعريف جاهز أو مستورد عليها.

من هنا فإن رصد هذه الملامح هو الذي سيسمح لنا بالوقوف على طبيعة اختلافها وخصوصيتها ، ومن ثم الإمكانات المتعددة لقراءتها وتلقيها وتحديد سماتها الجمالية ، وتتمثل أهم هذه الملامح الفارقة التي يمكن استقراءها عبر النماذج الروائية المنجزة ، في: اللغة، والموضوع، والوعي، والشخصية ، والبناء المعماري، والبناء الزمني، وطرائق الحكي، والغاية والهدف .

فاللغة بوصفها المادة الأولية والأساسية للأدب لها خصوصياتها على مستوى الأنواع الأدبية ، وعلى الرغم من الحركية الدائمة التي تعيشها اللغة داخليا على مستوى الخطاب ، وخارجيا على مستوى استعارة السمات الجمالية عبر الأنواع (من الشعر إلى النثر مثلا) إلا أن تحليل هذا الخطاب اللغوي للرواية الجديدة سيقف على خصوصيتها قياسا إلى الخطاب اللغوي في الرواية الكلاسيكية مثلا ، أو الرواية في الثمانينات ، وبخاصة بعد هذه المراحل التاريخية التي قطعها الأدب عموما في صراعاته مع اللغة بين محاولات تحديد خصوصيتها لكل نوع أدبي (لغة الرواية- لغة الشعر – لغة المسرح) ، ومحاولات تحديد خصوصيتها الأدبية (الخطاب اللغوي الأدبي) قياسا إلى المستويات الأخرى لاستخدام اللغة في غير مستويات الأدبية .

والموضوع الروائي على الرغم من اتساع بنية الموضوع وتعدده واستحالة حصر الموضوعات التي يمكن تداولها في الأدب شعره ونثره ، وفي الرواية على وجه التحديد ، إلا أن رصد طبيعة تناول هذا الموضوع ومداخل التعامل معه في الرواية الجديدة سيحقق خطوة في طريق الوقوف

على خصوصيتها، فهل تقف الرواية الجديدة أمام موضوعات بعينها فيما يشبه حركة احتجاجية على الواقع الثقافي الراهن ، أم أنها تنفصل عن الاهتمام بهذا الواقع لصالح الوعي الإنساني ؟ ، وهل تعتمد في ذلك مداخل بعينها في تناولها للموضوع ، أم أنها لا تنشغل بالموضوع أساسا في محاولة لما يمكن تسميته "ضد الموضوع" ؟.

ويأتي الوعي باعتباره مكونا فارقا في تحديد ماهية النوع الأدبي أساسا ، فالقدماء – مثلا – اشترطوا في الشعر القصد والنية ليكون شعرا[٨] ، وهو الأمر الذي يعاد الآن في الثقافة الغربية مع التنظير لقصيدة النثر[٩] ، حيث يمثل الوعي بالنوع الأدبي وبآليات كتابته ، وبإمكانات التجريب فيه أساسا في الوقوف على طبيعة هذا النوع وسماته الجمالية ، ومن ثم فإن انتفاء الوعي على مستوى الكاتب وعلى مستوى الكتابة فيما يحدث من تجريب وتطوير في أبنية الرواية الجديدة سيؤدي إلى إنتاج نماذج لاتنتمي إلى التطوير بقدر ما تنتمي إلى المطلق ، وهو ما سيكشف عن النماذج التي تتغيا الرواية ولا تصل إليها .

---

[٨] - يربط ابن رشيق مثلا في تعريفه للنوع الأدبي بين الوظيفة والمعنى ، فيضيف القصد والنية إلى مفهوم الشعر ويجعلهما شرطا سابقا على الوزن والقافية ، يقول:" الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية "- ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه –المكتبة التجارية الكبرى – مطبعة الاستقامة – القاهرة – جـ١- ١٩٥٥م - ص٩٩.

[٩] - يمكن العودة إلى سوزان برنار في تحديدها لمفهوم قصيدة النثر واعتمادها في الأساس على معيار القصدية في الكتابة – سوزان برنار : قصيدة النثر – ترجمة : راوية صادق – دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٨م .

ويأتي رصد البناء المعماري وآليات تشكله عنصرا من عناصر الكشف عن الرواية الجديدة وتحديد ملامحها ، فهل استطاعت بالفعل أن تخالف الأبنية الروائية التي تم التأسيس لها عبر تاريخ الرواية العربية ، وكيف؟ .

ويرتبط البناء المعماري بطرائق الحكي ، إذ إن الرواية تمكنت حتى الآن من اعتماد طرائق حكي متنوعة ، غير أن إمكانات التجريب في هذه الطرائق وتطويرها يمثل أحد الملامح التي يمكن الوقوف عليها لرصد تحولات الرواية الجديدة .

ويعد البناء الزمني عموما أحد الملامح الفارقة في تحديد النوع الأدبي ، إذ لكل نوع خصوصيته في حركة الزمن وتحولاته ، تختلف في ذلك القصة القصيرة عن الرواية عن الشعر ، بل داخل النوع ذاته تختلف طبيعة الزمن باختلاف تشكلات النوع (القصيدة العمودية مثلا عن القصيدة التفعيلية عن قصيدة النثر ...) ، فكيف تشتغل الرواية الجديدة على البناء الزمني ؟ هل تتخذ المسارات المتعارف عليها في بناء الرواية أم استطاعت أن تحقق خصوصيتها في هذا الإطار ؟

وفي النهاية تأتي الغاية والهدف اللذان يسعى النص الروائي إليهما ، بمعنى ، هل تشتغل الرواية على الوعي ؟ ، وهل تحتكم إلى فكر أو فلسفة ما؟ مع الوضع في الاعتبار أنه لايوجد نص أدبي لايحتكم إلى ما هو فكري وفلسفي ، إذ يمثل النص الأدبي وجهة من وجهات النظر في الحياة ، وتلك إحدى مراحل الفلسفة وأشكالها ، كما أنه ليست هناك معايير تحتم على المبدع أن يسعى لتحقيق غاية ما تتفق أو تختلف مع توجهات المجتمع أو

جماعاتـه ، ولكـن لكـل نـص غاياتـه التـي يجـب علـى أدنـى تقـدير أن تكـون محتكمة إلى فكرة الاتساق الداخلي للنص والفضاءات التي يخلقها.

إن دراسة هذه الملامح لا تحتكم إلى تنظير مسبق بشكل أو بـآخر ، ولكنهـا تحـتكم فـي المقـام الأول إلـى الـنص ذاتـه ، واسـتقراء النصـوص المنجـزة فـي سياق المرحلة الراهنة ، وهي التي ستحدد انتماء عمل ما إلى الرواية الجديدة من عدمه ، وهو ما سيأتي لاحقا .

الرواية الجديدة في بداية الألفية الثالثة :

بداية يجب التأكيد على أنـه ليست هنـاك حـدود زمنيـة فاصلة وقطعيـة بـين المراحل الأدبية في أي نوع أدبي ، غير أن الرواية العربية في نهايات الألفية الثانيـة وبـدايات الثالثـة اسـتطاعت أن تقفـز قفـزة نوعيـة فـي طرائـق كتابتهـا وتطوير تقنياتها الفنية عمومـا ، وشـهدت الروايـة فـي هذه المرحلـة التاريخيـة انفجارا على مستوى تعدد الأصوات وعدد الكتاب ، فـإذا كانـت الألفيـة الثانيـة في المملكة العربية السعودية – مثلا- قد شـهدت عددا مـن الروائيين القلائـل، فـإن عدد كتابهـا اليـوم فـي المملكـة تزايد بعشـرات الأضـعاف[١٠] ، إضـافة لمـا يشهده الموضوع والتقنية من تطور في الأداء ووعي فارق في الموضوع.

---

[١٠] - صـدر كتـاب عـام ٢٠٠٩م للصـحفي طـامي السـميري بعنـوان " الروايـة السـعودية : حوارات وأسئلة وإشكالات" ، وتضمن حوارات صحفية مع ٢٢ روائيـا و ١٧ روائيـة و١٢ ناقدا للرواية وجميعهم سعودي ، وذلك عن دار الكفاح للطبع والنشر بالدمام .

كذلك الأمر في سلطنة عمان التي شهدت صدور أول رواية عام ١٩٨١م عندما تم نشر رواية عبدالله الطائي " الشراع الكبير"[١١] ، وبدأت بعدها المحاولات المتنوعة في الظهور ، فصدرت روايات عن سعود المظفر وسيف السعدي والناصري وسيف الرحبي ، غير أن عدد الروائيين والروايات كان قليلا نسبيا حتى نهاية الألفية الثانية ، حيث لايزيد إجمالي ما تم إنتاجه عن ثلاثين رواية. غير أن الأمر قد اختلف في العقد الأول من الألفية الثالثة ، فتضاعف عدد كتاب الرواية ، وظهرت أسماء عدة ، منها : غالية آل سعيد (أيام في الجنة ، وصابرة وأصيلة) ، ومحمد عيد العريمي (حز القيد، و بين الصحراء والماء)، وجوخة الحارثي (منامات) ، وعبد العزيز الفارسي(تبكي الأرض يضحك زحل)، ويعقوب الخنبشي (السفر آخر الليل) ، وبدر اليحمدي (الإياب)، وحسن اللواتي (البحث عن الذات)، وأنور المشايخي (المفاتيح السبعة)، إضافة إلى استمرار صدور روايات لكتاب الجيل الأسبق: سيف الرحبي، وعلى المعمري ، وحسين العبري .

كما شهدت كتابة الرواية ذاتها نقلة في خطابها وموضوعها وأساليب بنائها قياسا إلى طبيعة الكتابة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، وكان بعضها منتميا إلى وعي الرواية الجديدة ، وإن كان الكثير منها يدور حول موضوعات تقليدية في الرواية العربية خارج السلطنة.

---

[١١] - هناك بعض الإشارات إلى رواية لعبدالله الطائي سابقة على الشراع الكبير ، وهي ملائكة الجبل الأخضر التي كتبها في الكويت ، وصدرت في بيروت عام ١٩٦٣م .

وفي المغرب العربي شهدت الرواية تطورا – على الرغم من بداياتها المتأخرة قياسا إلى المشرق العربي ومصر[١٢] - حيث مرت بمراحل من التجريب وبخاصة في مرحلة السبعينات من القرن الماضي وحتى نهاية الألفية الثانية ، توجهت فيها الرواية نحو مفاهيم الحداثة وآليات السرد ، ثم شهد العقد الأول من الألفية الثالثة انفتاحا من قبل الرواية على التراث بوصفه مرآة للحداثة والخلق والتجاوز، وبرزت في ذلك أسماء عدة ، منها : بنسالم حميش (مجنون الحكم ، والعلامة، و محن الفتى زين شامة) ، وأحمد توفيق (جارات أبي موسى) ، وشغموم الميلودي (عين الفرس) ، ومبارك ربيع (بدر زمانه) ، وفاتحة مرشيد (لحظات لا غير) ، وغيرهم كثير .

وفي سورية شهد العقد الأخير تردد أسماء جديدة اقترنت بالرواية الجديدة، واشتبكت مع الوعي العام في سورية وبلاد الشام والوطن العربي ، واشتبكت على نحو خاص مع الوضع السياسي والديني ، منها : خالد خليفة (مديح الكراهية ، ودفاتر القرباط، وحارس الخديعة) ، وسمر يزبك (رائحة القرفة ، وصلصال) ، وخليل صويلح (وراق الحب، ودع عنك لومي)، وعبير إسبر(لولو ، وقصقص ورق) ، وروزا ياسين حسن (أبنوس ، وحراس الهواء) ، ومنهل السراج (كما ينبغي لنهر) ، وبهيجة إدلبي (الغاوي) ، وغيرهم كثير ، إضافة إلى أسماء الجيل الأسبق الذي لم تزل آثاره واضحة وقدرته على الإنتاج والتطور متحققة ، ومنهم : نبيل سليمان ،

---

[١٢] - تعد أول رواية فنية في المغرب العربي هي رواية عبدالمجيد بن جلون "في الطفولة" الصادرة عام ١٩٥٦م .

وسليم بركات ، وفواز حداد ، وخيري الذهبي ، وممدوح عزام ، وغيرهم ممن كانت له إسهامات فاعلة في الرواية العربية وطرائق كتابتها وتطورها .

أما في مصر فقد شهدت الرواية تحولات عدة في مساراتها لطول التجربة التي مرت بها منذ بدايات القرن العشرين وحتى الآن [١٣] ، والزخم في عدد الكتاب والروايات[١٤] ، إضافة لارتباطها بالسينيما التي كان لها أثر في تطور كتابة الرواية ذاتها لما لها من مؤثراث صوتية ومرئية ، وانتشار بين المتلقين على نحو واسع ، وما تقتضيه من سيناريو وحوار وتوصيف للمشاهد .

وعبر قرن كامل من الزمان بنت الرواية صروحا ، وتجاوزتها إلى ما هو جديد ، وما تزال الحركة مستمرة .

وفي نهاية الألفية الثانية وبدايات الثالثة استطاعت الرواية الجديدة في مصر أن تحدث تحولات في البناء الروائي ومرتكزاته قياسا إلى سابقتها ،

---

[١٣] ـ صدرت رواية زينب لمحمد حسين هيكل عام ١٩١٤م ، وكانت قد سبقتها رواية عذراء دنشواي لمحمود طاهر حقي ، التي صدرت عقب حادثة دنشواي بعام ، أي عام ١٩٠٧م ، وقبلها صدرت رواية "الفتى الريفي " لمحمود خيرت ١٩٠٤م ، و"القصاص حياة " لمحمود خضر البوقرقاصي ١٩٠٥م – يمكن العودة إلى : طه وادي: دراسات في نقد الرواية- دار المعارف- القاهرة-ط٢- ١٩٩٣م.

[١٤] ـ أصدر نجيب محفوظ بمفرده ٥٥ عملا منها ٣٥ رواية ، وأصدر توفيق الحكيم ٦٥ عملا منها ٨ روايات ، و ٢٣ مسرحية ، وأصدر إحسان عبدالقدوس ٥٨ عملا ، منها ٢٥ رواية ، وأصدر يوسف إدريس ٣١ عملا ، منها ٧ رويات ، و٨ مسرحيات ، إضافة لأعمال يحي حقى وصنع الله إبراهيم وإدوار الخراط وخيري شلبي ، وجمال الغيطاني، وإبراهيم عبد المجيد ، وغيرهم .

وذلك من خلال إعادة تفكيك الأنساق والعناصر الروائية ، فأحدثت تحولات فـي مفهوم البطل ، ومفاهيم الشخصية عموما ، والبناء الزمني ، وأساليب السرد وطرائقه ، ومفهوم الحدث ، والحبكة الفنية ، وتحولات في الموضوعة الروائية ذاتها ، على نحو ما سيتضح لاحقا .

وظهرت في هذا الصدد أسماء روائية بعضها كان لها وجود منذ الثمانينات لكنها استطاعت منذ التسعينات تقديم رواية مختلفة عن السائد والموروث ، بما يؤسس للوعي بالرواية الجديدة ، ومنهم : سيد الوكيل (فوق الحياة قليلا ، وشارع بسادة) ، ومنتصر القفاش (أن ترى الآن ، وتصريح بالغياب ، ومسألة وقت) ، وسعيد نوح (كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد ، وملاك الفرصة الأخيرة) ، كما ظهرت أسماء روائية جديدة خلال العقد الأخير من الألفية الثانية ، وعبر الألفية الثالثة ، منهم : سحر الموجي (نون، ودارية) ، ومي خالد (سحر التركواز ، ومقعد أخير في قاعة إيوارت) ، ومحمد قطب (امرأة عابرة) ، وحمدي أبو جليل (لصوص متقاعدون ، والمقعدون) ، وأسماء شهاب الدين (الليل وأخفى) ، وطارق إمام (شريعة القطة ، وهدوء القتلة ، والأرملة تكتب الخطابات سرا)، ومنصورة عز الدين (وراء الفردوس) ، ومنى الشيمي (الأراولة) ، وأمينة زيدان (نبيذ أحمر ، وشهوة الصمت) ، وهيدرا جرجس (مواقيت التعري)، وهناء عطية (تمارين الورد) ، ومي التلمساني (دنيا زاد) ، وهويدا صالح (عمرة الدار ، وعشق البنات)، وأسماء عواد (حريملاء) ، وحمدي الجزار (سحر أسود) ، وطارق الشرقاوي (فانيليا) ، وياسر إبراهيم (بهجة العمى) ، وغيرهم كثير ممن يكتب الرواية المنتمية إلى الوعي الجديد والرواية الجديدة .

كما تعددت اتجاهات الكتابة ذاتها ، إذ استوفت الرواية عبر مسيرتها المراحل الأولية التي يمكن أن تمر بها ، مثل الرواية التاريخية ، والرواية النضالية ، وروايات الحرب ، ورواية التحولات الاجتماعية وتبدل القيم وخروج المرأة إلى العمل ، وغيرها من القضايا الموضوعية التي بدأت في مصر مبكرا ، واستوعبتها الرواية وحللت جوانبها ... غير أن ذلك لا يعني اختفاء هذه القضايا كلية من عالم الرواية ، فلم تزل تتكيء الرواية على التاريخي والأسطوري وإن كان بإعادة تشكيل جديد في سياق المعاصرة والآنية (سحر الموجي في نون ، ونجوى شعبان ، ومي التلمساني في دنيا زاد ، وسعيد نوح في ملاك الفرصة الأخيرة ، وغيرهم كثير) ، إلا أن الموضوع الأكبر الذي تعالجه كثير من الرواية المصرية والعربية الآن ، هو الاشتباك مع الممنوع والمحرم ، وبخاصة ما يتعلق بالدين والجنس والسياسة على نحو متسع لم تشهده الرواية العربية من قبل ، وبوعي جديد وآليات جديدة لم تكن معهودة قبلا .

الفصل الثاني :
تقنيات وطرائق الرواية الجديدة

تتنوع اتجاهات كتابة الرواية العربية في العصر الحالي تنوعا كبيرا ، حيث يمكن التمييز بين هذه الاتجاهات ، تبعا لطريقة الكتابة وتقنياتها وجمالياتها ، وتوجهات كتّابها ، وانتماءاتهم إلى الوعي الجمالي لمفهوم الجيل – على نحو مرن - ، وعلاقاتهم بحداثة السرد الروائي وتطوراته ، وبالفكر الإنساني ومنجزاته على وجه العموم ..

وتتجاور هذه الاتجاهات جميعا دون أن يهدم بعضها الآخر، فما زال الإنتاج مستمرا في كتابات أعلام الجيل الذي واصل المسيرة بعد نجيب محفوظ [1]، والذي مثل اتجاهات متنوعة وتطورية في كتابة الرواية ، حتى المرحلة الراهنة ، والتي تشهد الاتجاه نحو الرواية الجديدة وحداثة السرد.

وليست هذه الحداثة الروائية في تطورها المعاصر منقطعة الصلة تماما عن سابقتها من الميراث الروائي العربي منذ استوائه وحتى لحظته الراهنة ، و ليست – أيضا – ممثلة لنهاية المطاف في سياق التطور الروائي ، ولكنها حلقة من حلقات التطور ، تتواكب مع سياق الزمن الراهن، تماما كما واكبت الرواية السياقات الزمنية في الخمسينات والستينات وما بعدها حتى نهاية التسعينات من الألفية المنتهية .

---

[1] - من هذا الجيل على اختلاف اتجاهات أصحابه وتوجهاتهم الفنية وطرائقهم في الكتابة : خيري شلبي وبهاء طاهر وجمال الغيطاني وفؤاد قنديل وإدوار الخراط وصنع الله إبراهيم ، وسليم بركات ، وممدوح عزام ، وسيف الرحبي ، وغيرهم .

إن قراءة المنجز الروائي الحداثي الحامل لبذور الاختلاف تشير إلى أن الرواية الجديدة في أدبنا العربي المعاصر قد أسست لعدد من الملامح والتقنيات[٢] التي تميزها على سواها من طرائق وأساليب الكتابة الروائية التي كانت سائدة ، ومنها تقنيات : اللغة ، والموضوع ، والوعي، والشخصية ، والبناء المعماري ، والبناء الزمني ، والراوي وحضوره ، والحكاية وطرائق الحكي ، والغاية والهدف .

١. اللغة في الرواية الجديدة :

تشتبك بعض الأعمال الروائية المندرجة تحت مفهوم الرواية الجديدة مع اللغة اشتباكا ، بمعنى محاولة تهجينها ، وانتهاك قدسيتها ، لا بمفهوم الانتقال بها من مستوى الفصحى إلى العامية كما يمكن أن يتوجه الفهم الأولي ، وإنما بمفهوم استغلال طاقاتها وإمكاناتها لبناء خطاب ينتهك المحرم والمحظور أحيانا ، ويعيد تفكيك التراثي أحيانا أخرى ، ويشتغل على الوعي ومحاولة توليد أسئلة وتساؤلات لديه أحيانا ثالثة ، وينتقل به إلى محك استشراف أفق المستقبل أحيانا رابعة ، وغيرها من الخطابات التجريبية التي يمارسها كتاب الرواية الجديدة على مستوى اللغة .

إن اللغة في الرواية الجديدة ليست مجرد وسيلة لتصوير الأحداث وعرض الحكاية ، ولكنها اللغة المحتفية بذاتها ، المنشغلة بتقنياتها ، عبر التكثيف والإيحاء وتعدد الدلالات وفتح أفق التأويل ، والاختراع الدلالي (إيجاد تعالقات جديدة بين الدوال لم تكن موجودة من قبل ، وتلك سمة

---

[٢] - ليست هذه التقنيات بالضرورة متحققة جميعا في الرواية الواحدة ، وإنما تمثل تقنيات كتابة وطرائق سردية يتم تبني أحدها أو الانتقال عبرها .

شعرية في الأساس) ، ورسم الصور البلاغية المعتمدة على المجاز في الغالب الأعم (بوصف المجاز هو البنية الأوسع للشعرية العربية) ، والتقاطع مع الخصوصيات اللغوية للحقول المعرفية المتنوعة (حيث لم تعد اللغة الأدبية فقط هي لغة الرواية وإنما يتقاطع معها تراكيب وأبنية لغوية من حقول أخرى متجاورة وغير متجاورة) ، والاعتماد على التقنيات البصرية برسم الصورة المشهدية أو الإحالة إلى عالم المرئي ، والإحالة إلى الممنوع والمحرم اللغوي (انطلاقا من قدسية اللغة المتأصلة في النفس البشرية بفعل الدين ومنظومة القيم والوعي الاجتماعي) وغيرها من التقنيات التي تجعل اللغة الروائية تكتسب خصوصياتها الفارقة عن لغة الرواية الكلاسيكية ، وهو ما تؤكده أعمال عدة .

في رواية "**شارع بسادة** "[٣] لسيد الوكيل ، تبدو اللغة محتفية بذاتها عبر الاشتباك مع اللغة المقدسة بالتنصيص والتناص أحيانا ، والاعتماد على مقول الشخصيات الدينية أحيانا أخرى ، والاتكاء على روحانية اللغة وطاقاتها المقدسة أحيانا ثالثة .

ويبدو هذا الاشتباك منذ مقدمة الرواية مع الاستشهاد بالإصحاح الثالث والعشرين .ق. :

" ها أنا أرسل إليكم أنبياء وحكمة وكتبة ، فمنهم تقتلون وتصلبون ، ومنهم تجلدون في مجامعكم ، وتطردون من مدينة إلى مدينة "

كما يعود للظهور في الفصل الأول بعنوان "الغرباء الذين يعرفون طريقهم جيدا ، حتى في الظلام " :

[٣] - سيد الوكيل : نوفيلا شارع بسادة – دار الناشر للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨ م.

"نحن في مساء الجمعة . في تمام الثامنة والنصف ، بالتحديد في تلك اللحظة التي يصدق فيها الشيخ عبدالباسط . سنسمع بضع دقات لساعة الجامعة ، ثم يعلن الجميع موعد نشرة الأخبار "

فعبر المقدمة في استشهادها بالعهد القديم ، وبداية الرواية التي تستحضر الشيخ عبدالباسط عبدالصمد بما يحمله من ذكريات تتعلق بحلاوة الصوت ، والإذاعة قديما قبل تزاحم وسائل الإعلام ، والطفولة ، وبيت الأسرة القديم ، عبر هذا جميعه تشتبك اللغة مع المقدس الديني ، والجو الروحاني للمتلقى ، والواقع السردي الذي تمهد الرواية للحكي عنه، حيث تستكمل الرواية :

في نفس اللحظة تتثاءب الجدة ، ربما تكون قد نعست فعلا ، وخطفت حلما أو حلمين قبل بضعة آيات، فقد حصلت على جرعة روحانية تمكنها من الحلم بالملاك الذي يقبلها وهي نائمة .

ذلك الجبان الذي كلما أحس بها تفتح عينيها يطير من نافذتها المفتوحة ، أو يختبئ في مكان ما .

تعرف أنه كان هنا ، لذلك ستغمض عينيها بعض الوقت لتمنحه فرصة الظهور .... " ص٧

وهنا يمتزج الديني المقدس بالإنساني ، والروحي بالجسدي ، ويبدأ السرد في أداء وظيفة أخرى تتجاوز مجرد الإخبار إلى مستويات أكثر عمقا ، منها الاشتباك مع الوعي ، ومع الفكري والفلسفي ، ومع مقدس الجسدي الذي يتم التعامل معه عبر أشكاله وتحولاته المختلفة .

إن هذا التناص اللغوي بهذه الكيفية يشي إلى الحكي عن الديني والمقدس في حياة البشر ، وهو ما يخالفه البناء السردي للرواية ، فعلى

الرغم من البدء به إلا أنه يتم إزاحته إلى الوراء هناك في خلفيات الحكي ، كما لو كان النص يريد إبلاغ رسالة فلسفية ما حول مفهوم الديني في الحياة بأنه لا يمكن تغييبه تماما ، ولا يمكن الاستغناء عنه ، غير أنه يمكن معه إفساح المجال لمعطيات أخرى ، منها الوعي ، ومنها المعرفة ، ومنها الجسد ، وهو ما تشتغل عليه الرواية بالفعل على نحو موسع .

وفي رواية "ملاك الفرصة الأخيرة "[٤] للكاتب سعيد نوح ، تبدو اللغة للوهلة الأولى قدسية ، تنتمي إلى الديني السماوي ، غير أنها في حقيقتها لغة تنتهك حرمة المقدس عبر الدلالات والتراكيب التي تشتبك مع وعينا ومفاهيمنا وتضعنا على محك السؤال في معرفتنا السابقة ، والمعرفة التي تكرس لها الرواية ، أو تسعى إلى التكريس لها عبر وعينا ، يقول متحدثا عن الملاك الذي يظهر عندما يستنفد المرء كل السبل ، ويصل إلى أقصى درجة من الصمود :

كانت مهمته الأولي هي مهمته الأخيرة أيضا .

ظل طوال عمره لا يتعدى كونه ساعي بريد من قبل الله .

ملاك طيب يذهب إلي رب عائلة ما لينقذه من الفقر أو الموت في اللحظة الأخيرة ثم يختفي.

في الحقيقية هو لا يختفي - فقط - دائم الذهاب إلي أسرة جديدة في شتي أنحاء المعمورة.

أحس هذا الصباح بالكسل. هو لم يعرف معنى هذا الكسل من قبل ، حتى يمكننا أن نقولها ونحن متأكدون من تلك الحقيقة .

لكن هذا ما حدث .

---

[٤] - سعيد نوح : ملاك الفرصة الأخيرة – دار فكرة للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م.

لكم يفرح وهو يرى فرح الإنسان حين ينتشله هو وأفراد أسرته من الجوع أو التشرد أو الموت الذي علي بعد فرسخ .

لكنه ابدأ لم يعرف كل أفراد الأسرة الناجية ،ولم يكن في الحقيقة يشغل رأسه بذلك.

الفرح موجود دائما. هكذا استمع ملاك الفرصة الأخيرة إلي ما يدور في رأسه. رفع جناحيه في الهواء بتكاسل واضح وأضاف وهو يهز رأسه وكأنه يؤكد علي فكرته بلسانه :

- **بعد ساعة أو يزيد قليلا سوف يكون هناك رب أسرة مليئة بالذعر والخوف عيونه بقرية ما لاأعرفها،لابد ستتلألأ الفرحة في عيونه عندما أدركه،وعند ذلك لابد سوف أرى تلك الفرحة.**
- **لينتظر الفرح قليلا ريثما أفرد جناحي في هذا الصباح الجميل.**

هكذا همس الملاك لنفسه. وهكذا فعل .

مد جناحيه تحت سماء فاتنة تشبه كثيرا امرأة الأحلام .

هل تعرفون امرأة الأحلام التي لطالما برع الشعراء في وصفها؟

تلك المرأة يقولون عنها أنها ذهبت ذات مساء إلي البحر وعرت ثدييها ـ اللذين يشبهان كوز الصنوبر ـ وغنت بصوت رائق وحنون لحبيب اليوم الذي لابد موجود في انتظارها كالعادة. لكن مالا تعرفه تلك المرأة أن البحر قد اختطف حبيبها قبل بلوغها الشط بلحظات. يا لهول ما يخبئه القدر لامرأة الحلم. لقد استمع إليها البحر أمس للمرة الأولي. وللمرة الأولي أيضا ظلت روح البحر متقدة طوال الليل.

والنص علي هيئته هذه يشتبك مع الممنوع والمحرم علي عدة مستويات :

أولها- أنه يحكي سيرة ملاك بلغة بشرية تتغيا المقدس ، وهو ما يشتبك مع الوعي البشري عموما في مفهومهم عن الملاك ، على قلة ما تذكره المصادر حول الملائكة ، اللهم إلا أنها مخلوقات نورانية تتبع إرادة الله وحده ، لكل منها مهمته ، فملاك للموت ، وملاك النار ، وملاك الجنة ، والملائكة التي تحيط بالإنسان وتتبدل في وقت الفجر ووقت العصر ، وعددها عشرة ملائكة ، وذلك في المقدس الإسلامي ، والملائكة بأقسامهم الثلاث في المقدس المسيحي (الأولى: السارافيم – الكاروبيم – العروش ، والثانية: القوات – السلاطين – السيادات، والثالثة: الرياسات – رؤساء الملائكة –الملائكة).

فإذا كانت تلك هي معرفة المسلم والمسيحي عن الملائكة ، فإن التحدث عن ملاك الفرصة الأخيرة وطبيعة عمله على نحو ما تفعل الرواية ، فهذا من قبيل الاختراع البشري ، يدخل في إطار التحريم من منظور الجماعات المتدينة ، وفي إطار التشكيك من قبيل جماعات أخرى لها وعيها الخاص .

وثانيها – لأن لغة الحكي لغة بشرية تتغيا المقدس اللغوي ، وتتماس مع نصوص الديانات الكتابية على نحو واضح ، ليس باستعارة مفرداتها ، وإنما باستعارة روحها وطبيعتها التي أكسبتها القداسة ، وغدا في مقدور أي متلق لها أن يميز بينها وبين الخطاب اللغوي في غير الديني والمقدس.

هذه اللغة تشتبك مع وعي المتلقي ، فيحترس في التعامل معها سبيل المتشكك فيها ، غير أنه لا يملك سوى الانصياع وراءها للمواصلة معها

في طريقها ، وتصبح تلك الغواية من غوايات اللغة في اجتذاب القارئ ، وتلك سمة من سمات الجدة .

أما عن الحكاية ذاتها ، فإنها تدخل في إطار مستويات أخرى من التلقي تتعلق بالصراع الذي تحدثه مع وعيه ومرتكزاته الدينية ، وقدرته على استقبال العمل في إطار الجمالي المنتمي إلى الفن والمحتفي بالتجريب ، أو المتلقي الذي لايمتلك القدرة ، فيحيل العمل مسبقا إلى إطار التحريم ، وقد ينصب من نفسه وصيا على الدين ومدافعا عنه .

لغة الجسد / لغة الإشارة :

عبر التاريخ كان هناك اهتمام بلغة الجسد ، وبخاصة في سياق تأويلها لصالح الحب ، فالجسد مدخل للوله والعشق والحب ، والجسد ثمرة لهذا كله ، والجسد معبر للوصول ، وهو ما اهتمت به الشعرية على أكثر من مستوى ، ومنه قول النابغة الذبياني :

سَقَطَ النَصيفُ وَلَم تُرِد إِسقاطَـهُ فَتَناوَلَتـهُ وَاِتَّقَتنـا بِاليَـدِ
بِمُخَضَّـبٍ رَخصٍ كَأَنَّ بَنانَـهُ عَنَمٌ يَكادُ مِنَ اللَطافَةِ يُعقَـدِ
نَظَرَت إِلَيكَ بِحاجَـةٍ لَم تَقضِهـا نَظَرَ السَقيمِ إِلى وُجوهِ العُـوَّدِ

وقول عمر بن أبي ربيعة :

وَلَمّا اِلتَقَينا بِالثَنِيَّـةِ أَومَضَـت مَخافَةَ عَينِ الكاشِحِ المُتَنَمِّمِ
أَشارَت بِطَرفِ العَينِ خَشيَةَ أَهلِها إِشارَةَ مَحـزونٍ وَلَم تَتَكَلَّمِ

وقول البحتري :

فَيَفهَمُهُ عَن طَرفِ عَينِيَ قَلبُها فَتوحي بِطَرفِ العَينِ أَنّي عَلى العَهدِ

غير أن الجسد لم يكن يتعدى حدود الإشارة بالإصبع والرأس والعين للتعبير عن الحب والشوق والحرمان ، وهو ما سارت عليه الرواية العربية ، وأضاف إليه نجيب محفوظ منجزه في تدقيقه على رسم الملامح والبنى الجسمية ، وبخاصة الوجوه بهندسيتها كما هو معروف عنه ، يقول في "حضرة المحترم"[٥] :

" وقدمه الموظف إلى الرئيس : عثمان أفندي بيومي الموظف الجديد.

ثم قدم الرئيس إليه قائلا : رئيسنا سعفان أفندي بسيوني ..

رأى في الوجه قرابة طبيعية كأنما كان في الأصل من مواليد حارته ، وأحب عظام وجهه البارزة وجلده الغامق المشدود وشعر رأسه الأبيض المشعث ، وأحب أكثر نظرة عينيه الأليفة الطيبة النزاعة لعكس معنى الرياسة بلا جدوى ، ابتسم الرجل كاشفا عن أقبح ما فيه ، أسنان سود مثرمة .

ويقول في "ثرثرة فوق النيل "[٦] :

" ليلى زيدان صديقة الأعوام العشرة الماضية ، عانس في الخامسة والثلاثين كما ينبغي لرائدة في فضاء الحرية مرقت من بؤرة محافظة ، وأنت لم تمسها ولكن مسها الكبر ، هذه التجاعيد الخفيفة كالزغب حول طرفي العين والفم ، مسحة من الجفاف القاسي المقفر لإناء لم يترع بماء، ولم تزل بها ملاحة تشتهي في البشرة الصافية على رغم غلظ في أرنبة الأنف ونذير غامض يزحف مهددا بالخراب ...... "

---

[٥] - نجيب محفوظ : حضرة المحترم – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٦ – ص٨.

[٦] - نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٦ – ص١٦.

غير أن هذه الأوصاف الدقيقة لملامح الجسد على نحو ما يؤسسه ويهتم به نجيب محفوظ في كل شخصياته ، إنما ينطلق من محاولة أسطرة هذه الشخصية ومزجها بالنماذج البشرية الواقعية في حياتنا اليومية ، حيث لا يشك قارئ نجيب محفوظ في أنه التقى هذه الشخصيات المقروء عنها في مكان ما ، وذلك بفعل الوصف الدقيق لملامح الوجه وبنية الجسد والملابس وطبيعة الشخصية عموما .

وقد كان هذا الاستخدام صالحا مع الرواية قبل الجديدة التي كانت تهتم بالإنسان بوصفه مركزا للكون ، وهو المحور الذي تدور حوله الحياة ، أما مع الرواية الجديدة فقد انطلقت منذ البداية من هدم مركزية الإنسان والانتقال إلى مركزية الأشياء ، ومن ثم لم يعد هناك اهتمام بالوصف الظاهري للإنسان / الشخصية ، وإنما الاهتمام بلغة الجسد دون الإشارة إلى توصيفات الجسد ذاته ، فمهما كانت ملامح وسمات الأعضاء البشرية فهي في النهاية تؤدي دورا في الحياة ، وتعمل على توصيل رسالة يمكن ترجمتها إلى لغة ، ولكنها ليست لغوية .

لم يعد الجسد مجرد حضور له دوره الفاعل في الأحداث ، وإنما أصبح معبرا للوعي ، وطريقا لاكتشاف الكون ، فقد أصبح الجسد في حد ذاته لغة ، حيث يؤدي وصف الجسد إلى الكشف عن الإنسان ومنطقه وتحركاته ومنطلقاته في الحياة .

وقد نتج هذا الوعي انطلاقا من دراسات معاصرة اهتمت بلغة الجسد وطرق توصيل المعنى في التخاطب ، ونظريات علم التواصل الحديثة ، وما طرأ على لغة الإشارة عموما من تطوير ، حيث أكدت هذه الدراسات على أن الإنسان بمقدوره أن يتكلم بأصابعه وعينيه وهزّات كتفيه،

وبملابسه وعصاه وسبحته ، وأنه ثمة قدرة إنسانية على التعبير هائلة وشديدة التنوع ، حيث "يقوم العلماء اليوم على دراسة الإشارات وتعابير الجسد بشكل مفصل ليعرفوا المكتسب من الفطري منها، فتبين لهم أن المعاني الفطرية التي يبثها الجسد لا تخلو من ست انفعالات عالمية، وهي: البهجة والحزن والاشمئزاز والخوف والغضب والدهشة" [٧] .

وفي هذا السياق انتقلت الرواية الجديدة في أساليب سردها الحداثي من مجرد الوصف الخارجي إلى اختراق حجب المستور والمخفي والممنوع والمحرم ، وربطه بسياق الوعي العام للرواية وخدمة لموضوعها وأفكارها الفلسفية ، إذ لم يعد يظهر الإنسان كجسد وشكل من خلال الوصف ، وإنما من خلال الفعل ، فضعف البصر – مثلا – يمكن توصيفه من خلال فعل يقوم به الإنسان ، ومن ثم لا يتم إخبار القارئ مباشرة بأن هذا الشخص ضعيف البصر أو كفيف ، وإنما من خلال وصف بعض أفعاله التي سيكون لها دور في الأحداث ، أو تؤدي إلى توقع أدوار، وهنا يبدأ دور التلقي في استكمال واستنتاج ملامح وسمات وطبيعة الشخصية المروي عنها ، وفي استكناه الأحداث التي تعرض لها الرواية ، وفي رصد الوعي الذي يبتغيه العمل ويعمل على تأكيده عبر أحداث وشخصيات ولغة الرواية .

---

[٧] - يمكن العودة إلى : مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، قراءة في لغة الجسد- دار الكتب العلمية – بيروت- ٢٠٠٧م.

٢. الوعي في الرواية الجديدة:

تحتفي الرواية الجديدة بالوعي أكثر من احتفائها بمركزية الحدث وتنامي الأحداث ، فلم تعد الأحداث في الرواية الجديدة هي التي تجتذب المتلقي ليتقدم معها ، وإنما غدا الوعي هو المركز الذي تمد الرواية جسورها معه ، وهو ما يمكن تسميته حساسية الوعي الجديد ، هذه الحساسية التي ترى الفن لعبا مقصودا وانتهاكا لقدسية الممنوع ، ووسيلة من وسائل فهم غموض هذا الممنوع واستكشاف أسراره ، ومن ثم تحيل هذه الحساسية في كثير من الأحيان إلى المحرم أو الممنوع بالتماس مع المقدسات الثلاث : الدين والجنس والسياسة ، على اختلاف طبيعة الوعي بكل منها ، فالوعي البشري لم يزل يتعامل مع هذه المقدسات بلغة رمزية لا تصريحية ، ويرفض الانطلاق والتحرر في مناقشتها حتى مع أقرب المقربين ، وإن كانت المجتمعات المتحضرة قد حققت تحررا في الأخير "السياسة " الذي لم يعد يمتلك قدسيته كما كان في العصور الفائتة ، أو لدى بعض الشعوب الآن .

أما الديني والجنسي فما زالا يحاطان بكثير من التكتم والسرية ، ويلقيان الكثير من حواجز الوعي الفردي والجمعي على السواء .

من هنا عمدت كثير من الروايات الجديدة إلى الاشتباك مع وعي المتلقي في الثالوث المحرم والممنوع (الدين والجنس والسياسة) واتخذ ذلك مستويات عدة على مستوى الجدل وأهدافه :

فبعضها يعتمد السخرية والتهكم ، وبخاصة مع الممارسات البشرية التي لاتحتكم إلى المنطقي والعقلي بقدر ما تحتكم إلى الخرافات التي تم

تكريسها – بفعل البشر أنفسهم – عبر التاريخ ، مثل تقديس النصب والأضرحة ، وتقديس الحاكم ، وتقديس الجسد .

وبعضها يعتمد التشكيك في بعض أفكار هذا الثالوث من منطلق فكر الحداثة ، أو احتكاما إلى معطيات العلم ، أو تغليب العقلي على العاطفي ، أو احتكاما إلى منطق الواقع العالمي الذي أصبح مفتوحا الآن يسمح بإمكانية المقارنة مع أوضاع الشعوب الأخرى خاصة في الفكر السياسي .

وبعضها يعتمد تفكيك خطاب هذه التابوهات بالاعتماد على الفكري والفلسفي .

وبعضها يعتمد منطق الكشف عن موجودات في حياتنا بالفعل ، غير أننا لم نفكر فيها ، مثل الأعمال التي تحتفي بالتناقض بوصفه الأكثر حضورا من الاتساق في حياتنا ، وبالجنس بوصفه المهيمن على حركة الإنسان وتحركاته استجابة لمقولة ألبير كامو "ثمة جرائم ترتكب بدافع الهوى " .

وغير ذلك من أشكال الجدل التي تمارسها الرواية على مستوى الوعي، وتأتي في هذا السياق أعمال عدة ، منها : نون لسحر الموجي ، وشارع بسادة لسيد الوكيل ، ومواقيت التعري لهيدرا جرجس، والأرملة تكتب الخطابات سرا لطارق إمام ، وفدوى لفدوى حسن، ورائحة القرفة لسمر يزبك ، والآخرون لصبا الحرز ، وطرشقانة لمسعودة أبو بكر ، وطوق الطهارة لمحمد حسن علوان ، وساق الغراب ليحيى امقاسم ، وتمارين الورد لهناء عطية ، وعشرات الروايات التي تشتغل على الوعي بوصفه الغاية والهدف .

في **شارع بسادة** يطرح الروائي فكرة المقدس والمدنس بمنظور فلسفي يتماس مع الواقع ، ويسعى لإعادة تشكيل الوعي حولهما ، فهل المقدس والمدنس نقيضان أم أنهما متوالدان من كليهما ؟

بهذه الكيفية يصبح الجنس ممثلا ووسيطا بين المقدس والمدنس ، وسبيلا للخلق على الأرض ، وغاية من غايات التقديس الإلهي بالمفهوم الصوفي .

تحتفي الرواية بالجنس ليس بوصفه حلية جمالية ، أو وسيلة من وسائل التشويق السردي ، وإنما بوصفه منظما لحركة الإنسان ، ومنطلقا أساسا للكشف عن وعيه ، وطرائقه ومسالكه وعلاقته بالآخر ، وعلاقته بالوجود من حوله .

على هذا النحو تتناول الرواية صورا مختلفة من الجنس ، بدءا من الجدة العجوز التي تعيش الجنس في الحلم عبر الملاك الذي يزورها سريعا فيقبلها وهي نائمة ، ومرورا بالولد الذي تركته أمه طفلا في رعاية الجدة ورحلت ، واشتهاءاته الجسدية التي لم يبح بها ، ثم تعلم كتابتها على الورق ، ورسمه لمشاهد حياة البشر وأقدارهم :

> **في الجنازة سيصافح امرأة خمرية ونحيلة ، سيذكرها بأيام المدرسة ودروس الحصص الخصوصية، ورحلة القناطر في شم النسيم ، وورود وأغان دسها في حقيبتها المدرسية ، لكنه لن يكاشفها بلحظات اشتهائه الأولى لها ، فيما بعد سيتعلم كيف يكتب ذلك على الورق ، غير أنه لم يحدث أن قرأته ولو لمرة واحدة " ص٢١**

كمـا تتعـرض الروايـة لصـورة المـراهقين فـي المـدارس ، وعلاقـتهم بصور الأجساد ، وتحسسهم لأجسادهم هم وهي تنمو وتتغير ملامحها ، ثم علاقة الشيطان بعلي ومرثا :

"الشيطان ..... هو الذي أشعل الفرن فجرا ، وبث في جسد زينب صهدا لذيذا ، وهمس في أذنها :

- **أن دعي أصابع على تتسلل تحت فستانك .**

هكذا تمس النار فخذيها مسا رقيقا ومرتعشا ، فلا تقول زينب شيئا ، فقط تغلق عينيها وتختلج لما تصعد النار إلى شفتيها " ص٢٤-٢٥

وتـأتي صـورة أخـرى مـن صـور الجسـدي متمثلـة فـي الشـذوذ الجنسـي للرجل:

فمثلا ، ذلك الفتى الذي يمشي في السوق ، ويصدم مؤخرته بالفلاحين في الزحام له روح سمراء ونحيلة ، والفلاحون لفرط سذاجتهم يعتذرون له ، فيما يضحك الخبيرون بالسوق وحيل خولات البندر ، وربما يشيعونه ببعض السباب والبصق ، يغالون في ذلك ويلتفتون حولهم ليتأكدوا أن أحدا رآهم وهم يفعلون ذلك .... " ص٢٩

ذلك الفتى المعذب الذي يطارده الوعي ، ويأسى لورود صور الجسد على ذهنه ، ويتساءل كيف يمكن لأشياء قبيحة أن تحيا في نفوس البشر ..

ذلك الفتى هو وعي الإنسانية الحاضر فيما يعانيه من صراع الرغبة والالتزام ، الانفلات والخوف من الله ، الشيطانية والملائكية الكامنة فيه ، اللحظة الآنية والمصير المحتوم .. أليست هذه إحدى مشكلات الوجود الكبرى للإنسان ؟

هكذا تشتبك الرواية مع الجسدي وصوره الممنوعة في معظم فصول الرواية ، تلك الفصول التي تأتي عناوينها سردية كاشفة عن عمق الحكي كما سيتناولها الفصل ، ومنها :

الغانية العجوز التي صارت عرافة لعشاقها القدامى ، فيدفعون لها لقاء حكايات قديمة تخبئها دوما في فنجانها ص ٣٣.

حيث يحكي بعضا من قصة "سيدة ألاجا " التي لا يكتمل مشهد السوق بدونها ، وشهرتها التي اكتسبتها عبر جسدها الذي يعرفه كل الرجال وتتجنبه كل النساء .

ومنها عنوان : **عندما أمسك الشيطان بيد علي ووضعها على ثدي مرثا الذي فوق القلب " ص ٤٥**

الذي يحكي حكاية علي ومرثا ومقتل علي على يد ناشد ، ذلك الولد الطيب الذي كانت استجابته لنداء الجسد سببا في إراقة دمه على البنك وهدوم الزبائن والمانيكان القديم ورجل ماكينة السنجر ومكواة الفحم الساخنة جدا ...

ولأن الجسدي في هذه الرواية معبرا للوجود ومتحكما في الحياة من منظور فكري ، فإن الأمر لايقتصر على الجسد الإنساني أيضا ، وإنما يتدخل الحيوان في استكمال ملامح هذه الصورة ، وهو ما يشير إليه ذلك الفصل بعنوان :

زوج أرانب يتناسلان تحت سرير الغانية العجوز ليلا ، ويرعيان في الحلفاء نهارا .. ص٥١ .

وهو الفصل الذي يكمل طرفا من حكاية "سيدة ألاجا" وحياتها ووعيها بجسدها ، الذي يعني بالنسبة لها الحياة ، فحتى بعد أن ذبل وشاخ ، فإنه سبيلها للرزق ، وحاميها من شرور الآخرين ، وهي تعرف جيدا كيف تتعامل معه في الحالتين :

فقط يوم السوق تضفي سيدة على المشهد تغييرا طفيفا ، ولكنه يخصها ، ثم إنه سيكون محور كل شيء في ذلك اليوم ، منذ الصباح تختار مكانها المفضل في مواجهة خص البوظة ، لتكون في مرمى بصر الملطوشين في دماغهم ، ستقاتل من أجل هذا المكان المميز ، لذا سيشهد السوق عدة معارك صباحية ، تكون محورا لمسامرات رجال البوظة وقفشاتهم ، وهم يستعيدون المشهد الذي طاردت فيه الشيخ مرسي بائع الكتب ، والشتائم الجديدة التي ابتكرتها هذا الصباح ، وسيتوقفون طويلا أمام المشهد الذي خلعت فيه ملابسها حتى لايجرؤ أحد على الاقتراب منها وهي عارية " ص٥٢، ٥٣.

فإن كانت سيدة ألاجا قد فقدت بريق جسدها بفعل الزمن ، فإنها تعرف متى تعريه لتكسب به المعركة ، ليس هذه المرة على سبيل الإغراء ، وإنما على سبيل خدش حياء الآخرين ، وكشفهم أمام ذواتهم ، فالوعي الإنسان عبر التاريخ يعمد لإخفاء الجسد ، ويعتم عليه ، إلى درجة جعلته يفقد قدرته على استكشافه ومعرفة أسراره ، فالحقيقة أننا غرباء أمام أجسادنا ، ولذا حين تتعرى سيدة ألاجا ، فإنها لاتخدش حياءها هي ، وإنما تضعنا نحن أمام أجسادنا وأنفسنا التي نخجل من مكاشفتها.

وهكذا تتواتر تنويعات الجسد في شارع بسادة بوصفه موضوعا للحكي ، ومدخلا للوعي والكشف بالمفهوم الفلسفي ، فيتواطأ الملاك

والشيطان والرجل والمرأة والحيوان على افتضاح أسرار هذا الجسد ، وتتواتر عناوين الفصول بين :

الشيطان الذي انتهز الفرصة ووقف يرسم صورته بنفسه فجعلها بعينين ليكذب كلام البشر" ص٦١.

والملاك الذي صار شابا ووقف يبكي على باب حمام المرأة التي تحولت إلى مهرة . ص٦٧.

والأعمى الذي أدرك صهيل البنت ، فاحتواها من أجل قذفة أخيرة . ص٧٩.

والمرأة التي عرت فخذيها للشمس وتركت الكتاكيت تتقافز ، وتنقر شيئا بينهما . ص٨٣.

والولي الذي بدل جسد البنت بولد ، ونسي أن يبدل روحها فتسبب في عذابهما معا . ص٩١.

والعفريت يزور مارسا في دير السبع بنات ، ويمنحها رعشة أخيرة ، ونهاية مفتوحة لرجل يكره جسده وتوحشه روحه ، وملاك آخر يعصي الله ويغوي البشر . ص٩٩.

إنه عالم الجسد الذي يخف إلى درجة الهواء ، ويثقل إلى درجة الصخرية ، يرتفع ليرقى إلى أعالي السماء ، وينخفض ليدفن في باطن الأرض ، الجسد الذي إما أن يكون معبرا للحياة ، أو يكون حاجزا صلبا في طريقها .

وهكذا تؤسس رواية شارع بسادة لوعيها بالجسد ، ووعي الجسد بصاحبه ، ومركزية الجسد في حياتنا على هذه الأرض .

وتـأتي روايـة فـدوى[٨] لفـدوى حسـن منطلقـة مـن الـوعي ومنتهيـة إليـه ، فهي تراوغ عبـر روايتهـا فـي إيهـام المتلقـي بأنهـا ترصـد سيرتها الذاتيـة ، وهو ما يشـي بـه العنـوان ، ولكنهـا فـي حقيقتهـا ترصـد سيرة وعـي الأنثـى الريفيـة المثقفـة فـي علاقتهـا بالحقيقـة والـوهم وبحثهـا الـدائم عـن الفكـري المطلـق ، ممـا يجعلهـا تخضـع كـل مـا تقـع عليـه عينهـا أو تتعامـل معـه للتشريح الفكري والتحليل الفلسفي ، مختبرة عبر ذلك المقولات الفلسفية الكبـرى لهيـدجر ونيتشـه وكيركيجـارد وفوكـوه وجـادامر ، وغيـرهم مـن مفكري الغرب والشرق حسبما يقتضي سياق الحكي .

مـن هنـا فإنهـا تخضـع كـل العلاقـات المحيطـة بهـا إلـى هـذا المنطـق ، منطق المساءلة ، والتشكيك ، والتفكيك : تبدأ أولا برصد الـوعي بالجسد ، ثـم صـورة الأب ، وصـورة الأم ، وأفـراد العائلـة مـن جهـة الأب أو الأم ، وزمـلاء المدرسـة والجامعـة ، والجيـران ، والـزوج ، وأهـل الـزوج ، والشخصـيات المقـروء عنهـا فـي كتابـات الآخـرين ، بـدءا مـن جـاليفر ، ومـرورا بفوكـوه ، والشخصـيات الدينيـة التراثيـة والمعاصـرة، وعبـر هـذا جميعـه تمـرر السـؤال الـذي يختفـي خلـف منطـق الحكـي، هـل كانـت هـذه الشخصـيات حقيقيـة ، وهـل مـا قالتـه صـحيحا ، وهـل مـا تـم تسـجيله عـنهم قـابلا للتصـديق ، أم أنـه الـوهم هـو الـذي صـنع قداسـتهم ؟ ، لكنهـا لاتقـدم إجابات جاهزة ، وإنما تجعل المتلقـي شـريكا فـي الورطـة ، وورطـة الـوعي بذكرياتـه ومعارفـه ووجـوده ... وبهـذا المنطـق تصـبح الكتابـة همـا حقيقيـا وليست ترفا أو حلية يسعى لمجرد الإمتاع .

---

[٨] - فدوى حسن : فدوة – شمس للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م – ص ٦٠.

تقول في أحد المشاهد السردية[٩] :

لم أكن مُصلية بارعة، إن أديت صلواتى بإنتظام لن أجد وقتاً لأفكر ، لأقرأ، لأكتب ..لا يكفى التأمل فقط لماذا؟!

كيف أقنعهم ليكفوا عن نصائحهم البالية؟

كنت أجتهد، لكن الشيخ "سيد" والحاج "عبد الرحيم" أغلقوا حق الاجتهاد إلا ليلة أن أذن الفجر فى الثانية عشر مساءً.

بكي قائلاً: أمي نادتني قُوم يا عبد الرحيم أذّن الفجر.

حين بدأت تجربتي الإيمانية؛ سألت: ما الإيمان؟

إذا كان الله يؤمن بذاته، فبمن نؤمن دون أنْ نرى ما نؤمن به،

لكن شيئًا يحدث لي: أنشد التحرر العقلي، التجرد من كل شيء،

أنجرف تارة لهؤلاء الملحدين، فلاسفة الغرب، وأعود بسرعة مستغفرة الله وكأن التفكير كفرٌ.

لا تشبعني هذه الكتابات العربية، ولا يقنعني منطق "الفطرة" الذي يختبئون تحت أنيابه،

إنَّه نفس موقف "متَّى المسكين".. هل كان مسيحيًا .. أم مسلمًا؟

ارتديت الحجاب، فلا أضر أحدًا بإخلاصي لديني،

لكن الفكر مازال حِكرًا لليساريين، والدين ملكًا خالصًا لهؤلاء الإسلاميين، وأنا أريدهما معًا.

في هذا المشهد يختلط الصوفي والديني بالمعرفي الوضعي بالعرف الاجتماعي منطلقا من الذات الساردة ودائرا حولها ، وهو في حقيقته سرد

---

[٩] - تعتمد الرواية استراتيجية المشاهد السردية القصيرة المعتمدة على تقطيع الجمل عبر الأسطر فيما يشبه الكتابة الشعرية التفعيلية ، أو قصيدة النثر ، مع اعتماد الفجوات في البناء اللغوي ، حيث تحيل الجمل دوما إلى محذوف يقتصد في الوصف والسرد .

مراوغ ، إذ إنه يستحضر ذات المتلقي ويوقعها في فخ الوعي ، ومن ثم لا يصبح المسرود عنه هو موضوع الحكي / الوعي ، وإنما يشترك المتلقي فيعيد مساءلة وعيه بمنطق الحكي في صعوده وهبوطه .

ويبدو الجسد حاضرا في التعبير عن قضاياه والنظرة الشرقية إليه ، وهو ما تحيل إليه جملة "أرتدي الحجاب " بوصفه سترا لجزء من الجسد، ذلك الذي يستهلك جل اهتمام الفكر الديني والقيم الاجتماعية الشرقية بوجه عام .

ومن منطلق هذا الفكر تأتي رواية يحيى امقاسم "ساق الغراب "[١٠] لترصد تاريخ الوعي في جنوب شبه الجزيرة العربية قبل أن تتحول إلى المملكة العربية السعودية ، في منطقة جازان ، قرية عصيرة ، مع نهايات القرن التاسع عشر ، حيث انتقال الإنسان السعودي من هيمنة قانون الطبيعة والمجتمع القبلي بقوانينه الواضحة ومساواته بين الرجل والمرأة وإيمانه الفطري ، إلى فرض القانون الوضعي ممثلا في السلطة التي عملت على فرض تعاليم دينية صارمة تتجاوز حدود العقل والتسامح الإنساني المعمول به في هذه القرية وما يجاورها .

هنا وفي هذا الموضع تحديدا كانت صدمة الوعي الإنساني في علاقته بالحياة والتسامح الديني والطبيعة من حوله ، ورصد تحولاتها التي لم يستطع تقبلها احتكاما إلى فطرته الإنسانية وطبيعته النقية ، وهو ما يتضح في حوار الأم "صادقية " مع رجل السلطة المقرئ "محمد المصلح " :

---

[١٠] - يحيى امقاسم : ساق الغراب (الهربة)- ثقافة للنشر والتوزيع - بيروت – ٢٠٠٩م .

كانت الأم تستمع بشكل جيد لكل أحاديثه التي لم تخرج عن المواعظ ، كعادتهم منذ أن عرفوهم وسمعوا عنهم ، وقد عرّض في أحاديثه بوجوب عزل النساء عن أعمال الحرث والرعي والأفراح ، كما شدد وراح يثير جمرة الغضب لدى الأم ، التي لم تصمت عندما ألمح إلى صلة الشيطان بالنساء ، فمن مجلسها قالت : (والله الشيطان وجه ...) .... ص ١٣٥

فجرت الأم قولها في وجهه حين امتشقت قامتها المهيبة وصرخت: (احنا نعرف الإيمان قبلكم يا تبّاعة الإمارة .. شا تكذب ها هنا باسم الله يا خاين) وقبل أن تمضي بعيدا في إهانة الرجل ، وهي تعده تبيعا وكاذبا باسم الله ، أوقفها ابنها الشيخ وهو مزلزل الجأش مما سمعه من هذا الضيف ، حيث شرعت الإمارة مؤخرا بإشاعة أن الناس آمنوا فاستقروا في ديارهم مسلمين للإمارة الحديثة .... ص ١٣٦.

فالإمارة تعمل على نقل المجتمعات من زمن الفطرة القبلية القائم على الحرية والتضامن الاجتماعي والاعتداد باحتفالات الختان والزواج والولادة وكافة مظاهر الحياة الاجتماعية ، والغناء التراثي الذي يتشارك فيه الرجل مع المرأة دون تمييز أو تفضيل لأحدهما على الآخر ، هذا جميعه تعمل الإمارة على نقله إلى زمن السلطة والخضوع لقوانينها التي يرون فيها انتهاكا لحرية الإنسان ونوايا سيئة تظهر غير ما تعلن ، وهو ما يتكشف في لقاء آخر بين الأم والمقري (ممثل السلطة) بعد زمن تحول فيه كثير من البشر إلى الخضوع لسلطة الإمارة الجديدة :

واصلت تقول : (سكتنا عنك كثير.. وانت تلعب بالناس وتخرجهم عن طاعتنا باسم الله .. وما حملنا على السكوت إلا لكرامة ولد الهيجة .. وانت تعديت الحدود حتى صارت لك قوة تقيس حاجتك في النساء

ووقت ما تشا ..) هذه المرة بتر حاجته في ذراعها البض ، وانثنى على قولها الأخير ينكر بانهزام اتهاماتها له بما يشينه ، مما جعلها تضيف وهو يرفرف شفتيه ، مطأطئا رأسه ، قائلة : (لاتظن اني غافلة عن الاعيبك .. كل رجل يتقرب في القرية يتقرب منك حتى تدفع عن بيته البلاء ، وتعرف عنه كل شيء ، فيكشف لك المسكين عن سره وانت فعلك من بعيد ...) ، كان يتمتم بتعاويذ حافظة من عيون المردة التي يشعر بأنها تحيط به ، بعد أن أسقط في يده تماما ، وكأنما ألقمته جمرا يشويه إذ اشتعل وجهه ، وانخفض رأسه حتى تشعب شعر ذقنه على صدره ، وبين لحظة وأخرى يسرق نظرة إلى المحيط ليتأكد من أن موقفه الحرج لا يطلع عليه أحد سوى الجارية ، وأن الأسوار منيعة لا تسمح بذهاب الصوت إلى أبعد من ذلك المجلس ، ولم يبدر منه أي اعتراض أو مساءلة عن مصدر اتهاماتها المتوافقة قطعا مع حقائق لم يكن مشدوها من معرفتها بها ، فكثيرا ما حذره " ولد الهيجة " من قدرتها على كشف كل الأمور في القرية ...... ص ٢١٦.

إذا كان الله يؤمن بذاته، فبمن نؤمن دون أنْ نرى ما نؤمن به.

فهذا الوعي الذي تعمل الرواية على رصده وتمريره قد يبدو خافيا على كثيرين داخل المجتمع السعودي وخارجه ، وسواء أكان هذا الوعي متطابقا مع الواقع الفعلي للتاريخ أم متعارضا معه ، فإنه في كل الأحوال سيعمل على تفكيك ما هو قار ، وسيؤدي بالضرورة إلى طرح أسئلة لم تكن موجودة في الذهن من قبل ، والسؤال دوما هو بداية الوعي وعلامته ووسيلته ، هنا تنتقل الرواية من مجرد كونها سرد حكاية إلى كونها مؤسسا للوعي الإنساني ودافعا إلى تغيير المفاهيم ، ومن ثم التأسيس على الوعي الفردي وليس ما تعمل السلطة على تكريسه .

٣. الموضوع في الرواية الجديدة :

لم يعد الموضوع في الرواية الجديدة محتفيا بالقضايا الكبرى السياسية والاجتماعية ، أو قضايا الإنسان مع المرأة والحب ، أو قضايا التاريخ ، أو غيرها مما أبدعته الرواية العربية في القرن العشرين، وإنما حدث تحول مركزي في مفهوم الموضوع ذاته ، فلم تعد سيرة حياة الإنسان هي الموضوع ، وإنما أصبح الوعي بالإنسانية والإنسان وتصوير ضعفه وانهزاماته هو الموضوع ، إنسان الألفية الثالثة بكل ما يحمله من توترات تهدد وجوده ، وصراعات تتحكم في مساراته ، وعولمة تطارده أينما حل أو ارتحل ، وغدا الاستبطان النفسي ، ورصد علاقات البشر الداخلية في علاقة الإنسان بنفسه، وعلاقته بالآخر ، واعتبار الرواية مصدرا وسبيلا للوعي هو الموضوع الأكبر لكثير من الروايات .

من هنا تصبح الرواية سعيا نحو الكشف ، وطريقة من طرائق المعرفة، واكتشاف الذات ، واكتشاف العالم ، والكشف عن الحجب المستورة ، وتتحول الشخصيات من كونها العناصر الفاعلة القادرة على تحويل مسار الحكي والتحكم في الأحداث إلى كونها المفعول به ، الباحثة عن ذاتها ، وتصبح الأحداث في كثير من الأحيان غير واضحة المعالم ، لا يصنعها المحكي عنه ، وإنما تصنع هي المواقف والمشاهد السردية .

وهنا تنهار كل الموضوعات التي كانت تمثل المتفق عليه بين البشر ، مثل رصد التحولات الاجتماعية في الحياة ، أو التعبير عن تبدل منظومة القيم ، أو رسم حالة الطموح البشري ، وتحل بدلا من ذلك كله موضوعة الإنسان ذاته في وعيه ومحاولته فهم كينونته وفهم الكون من حوله ،

وعبر ذلك جميعه يأتي الممنوع والمحرم موضوعا للرواية في محاولة للاشتباك والجدل ، ليس بهدف الوصول لحقيقة مطلقة ما ، وإنما بهدف التجريب أحيانا ، وهنا يتشكل الموضوع .

يدور موضوع رواية "فوق الحياة قليلا" لسيد الوكيل حول المفارقة بين وعي الشاعر المثقف للحياة ، وبين الوعي العام للمجتمع من حوله ، ومن ثم تعمد الرواية إلى الكشف عن مخبوء النفس البشرية من وجهة نظر الشاعر، والانتقال لرصدها من وجهة نظر البشر العاديين، يقول [١١]:

" ثم إن هذا الديوان دعم علاقته بمديره في العمل ، هذه العلاقة التي بدأت بالفعل في ملابسات عجيبة ، أما هو فلم يشعر بأي فخر ، بل على العكس، لقد أصبح الديوان قيدا ذهبيا كما يقولون ، وبدلا من أن يقربه من السماء خطوة جذبه نحو الأرض ، فبدلا من أن يعنفه رئيسه على التأخيرات أو يعاقبه على الإهمال أصبح يقول له : أنت شاعر يا أخي ومثقف ، ولابد أن تكون مقدرا للمسؤولية .

نسيت أن أقول إن شاعرنا خجول جدا وتأسره الكلمات الطيبة "

حيث يدور الموضوع حول الحياة من منظور المثقف الذي لايعدم حيلة في اختلاق أزمة لكتابة الشعر ، والذي يحمل هم كونه شاعرا في معاملاته مع الآخرين ، في عمله ، وفي محيط أسرته ، وفي خلافاته الزوجية البسيطة ، فالجميع دوما يطالبونه أن يكون على قدر المسؤولية ، وأن يحتمل ما لايحتمله الآخرون ، أليس شاعرا ؟ ، وهنا يخرج الموضوع من كونه رصدا لقضية كبرى في المجتمع والسعي نحو بحثها

[١١] - سيد الوكيل : فوق الحياة قليلا– سلسة أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ط١- ١٩٩٧ م - ط٢- مكتبة الأسرة -٢٠٠٤م.

ووضع الحلول لها ، إلى كونه رصدا لذات المثقف المبدع الشاعر في إطار ما يحتمله ومالا يحتمله هو داخل نفسه .

ويدور موضوع رواية سهى زكي "فاطمة – كفر الشيخ – عابدين"[١٢] حول حكاية أسرة عادية جدا ، ترصدها الكاتبة من خلال الراوية / الفتاة "ريم" في حكيها عن أمها "فاطمة " وأبيها "إبراهيم " وقصة الحب التي جمعتهما منذ الصغر ، غير أنه من خلال مسيرة حياتهما تتكشف التحولات في علاقات البشر ومشاعرهم وأحاسيسهم ، فإبراهيم يضفي عليه الزمن قسوته بعد الزواج ، ربما – كما تبرر الكاتبة – محاولة منه في بناء أسرته والمحافظة على كيانه /كيانها ، وفاطمة التي آمنت بالحب وحاولت أن تستخدمه سلاحها للوقوف في وجه صعوبات الحياة تتكاثر عليها المعوقات ، لكنها لا تتخلى عن إيمانها ، وهو الذي يصل بها إلى بناء أسرة يمكن أن يكون لها مستقبل متميز ، ثم تستمر الرواية لرصد معاناة "ريم" في بحثها عن طريق وسط عالم يغلفه الزيف والازدواجية ، وعلى الرغم من بساطة الحكاية إلا أنها يمكن اعتبارها نموذجا لشرائح عريضة من البشر في انتقالها من الهامش إلى المركز ، ومعاناتها التي لا تنتهي حتى بعد وفاتها .

تبدأ الرواية بالفتاة ريم جنينا في بطن أمها ، تحكي قصة ولادتها ، فيما يشبه الفانتازي الذي يجعل الراوي يروي ما قبل وجوده الفعلي في الحياة:

" العملية حتموت الجنين اللي في بطنك " .

---

[١٢] - سهى زكي : فاطمة ، كفر الشيخ /عابدين – شمس للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠١٠م .

نزلت من فوق السري المتحرك تجري إلى باب المستشفى ، ترتعد وتتمايل ببطنها المنتفخ ، تضحك وعيناها تساقط دموعا بلا تعمد للبكاء ، وأنا أهتز داخل بطنها في سعادة لنجاتي من الموت ..فرحت بإنقاذ جنينها المسكين ، لكني لم أفرح .....   " ص ٩.

وتنتهي الرواية – كذلك - بريم وهي في الثلاثين من عمرها تبحث عن أحلامها ، وتحاول حفر طريق لها في متسع الحياة الضيق :

"هكذا أخذتني عشر سنوات لتسلمني لعشر سنوات أخرى حيث كنت أرى العالم من خلف حائط زجاجة رقيق ، أخشى عليه من يدي الضعيفة تأثرا من خوف فاطمة الشديد على يدي ، وهكذا أصبحت كالفراشات النادرة في حدائق أسطورية لم يلدها ماركيز ، كزغرودة لم تطلقها روحي التائهة في الكون يوم زفاف وهمي ، كنت جنينا موصولا بحبله السري بفاطمة حتى وصلت لعامي الثلاثين ، بدمعة ساخنة على خدود الحياة المؤلمة من أعرف ، أصبحت شقيقة كأولاد الشوارع الملاعين ، أزهو بتدخيني الشيشة على رصيف العمر المسروق ، أفخر بقراءتي للنجوم بلا خوف من صانعها ..." ص ١٠٢.

ومن الموضوعات التي وسعت الرواية الجديدة من الاعتماد عليها موضوع الممنوع والمحرم وتنويعاته السياسية والدينية والجسدية ، ويمثل هذا التحول السمة الغالبة على المنجز الروائي المعاصر في معظم البلدان العربية : مصر وسورية ولبنان والسعودية وتونس والمغرب ، وبخاصة لدى الكتاب والكاتبات الشباب ، ففي سورية على سبيل المثال تطالعنا أعمال سمر يزبك في روايتيها (طفلة السماء) ٢٠٠٢م و(صلصال) ٢٠٠٥م ؛ لتشتبك مع الممنوع والمحرم من منظور الطائفة الدينية

والأسرة العسكرية ، ثم في رواية (رائحة القرفة) التي تعالج فيها الجسدي بين المثليات ، وتطالعنا أعمال خالد خليفة (مديح الكراهية) ٢٠٠٦م ؛ لتفتضح عالم المعتقلات والسجون السياسية والصراع بين الإخوان المسلمين والحزب الكافر – بتعبير الرواية – في حلب ، وتطالعنا أعمال منهل السراج في روايتها (كما ينبغي لنهر) ٢٠٠٣م ؛ لتقدم الممنوع والمحرم بين الإسلامي وغير الإسلامي من خلال حكاية مدينة عربية مهملة تتألف من حارتين يفصل بينهما نهر هما حارة الإسلاموي نذير وحارة غير الإسلاموي أبي شامة.

وفي لبنان تطالعنا بعض الأعمال الحديثة لرشيد الضعيف وإلياس خوري وبخاصة رواية (عودة الألماني إلي رشده) لرشيد الضعيف ، ويتناول فيها موضوع العلاقات المثلية الجنسية ، ورواية (يالو) لإلياس خوري التي تقترب من الموضوع ذاته .

وفي المغرب العربي تتعدد الروايات التي تتخذ الممنوع والمحرم سبيلا لها ، ومنها روايات : كمال الخمليشي (الواحة والسراب) ٢٠٠١ و(حارس النسيان) ٢٠٠٣م ، وعبدالحكيم أمعيوة (بعيدا عن بوقانا) ٢٠٠٧ م ، ووفاء مليح (عندما يبكي الرجال) ٢٠٠٧م.

وفي مصر تتنوع الأعمال الروائية التي تتعامل مع ثالوث الدين والجنس والسياسة ، وبخاصة في كتابات سيد الوكيل (شارع بسادة) ٢٠٠٨م ، وطارق إمام (الأرملة تكتب الخطابات سرا) ، وهناء عطية (تمارين الورد) ، وأمينة زيدان (نبيذ أحمر) و(شهوة الصمت) ، وطاهر الشرقاوي (فانيليا) ، ومحمد صلاح العزب (وقوف متكرر) ،

وسعيد نوح (ملاك الفرصة الأخيرة) ، وغير ذلك كثير من الأعمال والكتاب الذين تجاوزت كتاباتهم مجرد الإشارة إلى مشاهد القهر والظلم السياسي ، أو التعبير عن الرجعية لبعض الفئات المتشددة دينيا ، أو الكتابة عن المشاهد الجنسية بالطريقة التي تناولها إحسان عبدالقدوس ويوسف إدريس ، ذلك أن الميراث المصري الروائي لم يترك مجالا لإمكانية معالجة هذه الموضوعات بالطريقة التقليدية على غرار قول عنترة (هل غادر الشعراء من متردم) ، ولذا فإن التعامل مع هذه الموضوعات الآن لابد أن يحمل مغايرة مع سابقه على مستوى التداول والآليات ، وهنا يصبح الأمر أكثر صعوبة من أي واقع آخر.

في رواية "الأرملة تكتب الخطابات سرا "[١٣] يأتي الموضوع مشتبكا مع الممنوع من خلال الوظيفة التي تمارسها الأرملة سرا ، وهي كتابة الخطابات الغرامية الملتهبة لمراهقات المدينة ، وهنا يبدأ عالمها في التشكل ، إذ يتوجب عليهن أن يحكين كل التفاصيل لها أولا :

"في وقت متأخر جدا من حياتها ، اكتشفت ما يتعين عليها فعله حقيقة في هذه الدنيا ، أن تكتب خطابات غرامية ملتهبة لمراهقات المدينة .. ليرسلنها إلى المحبين ، مشفوعة بأمنياتها الصادقة بحسن الطالع .

"بعد أن أستمع إلى حكاية كل واحدة ، وأحدد – بدقة – ما الذي عليها أن تكتبه ، والأسلوب الملائم لشخصيتها وللشخص الذي تحبه .. سأشرع في كتابة الخطابات أولا بخطي المنمق الجميل ، ثم أعطيها للفتيات ليعدن كتابتها بخطهن " ص١٣

[١٣] - طارق إمام : الأرملة تكتب الخطابات سرا – دار العين للنشر – القاهرة – ٢٠٠٩م .

هذا الحكي يدخل في إطار الممنوع من منظور قيم المجتمع وتقاليده وأخلاقياته ، ذلك المجتمع الذي يمنع الحب بين الرجل والمرأة بكافة أشكاله ، إلا الشكل الوحيد وهو الزواج ، أي أن من لن يتزوج فليس له حق معرفة الحب ، كما أن الحب سيصبح عاطفة معطلة ، وعندما يأتي أوانه فليس من المستبعد أن يكون قد مات من مشاعر الإنسان .

وهنا يصبح الحكي بين المراهقات والأرملة لذة ، ومدخلا من مداخل التعبير عن الجسد ورغباته ، أن تعيش الأرملة اللذة عبر الآخرين ، وهو ما يحيلها إلى استرجاع قصة حياتها كاملة ، عبر حكيها لتلميذاتها تارة ، وعبر استدعائها على مستوى الحلم ، وعلى مستوى اليقظة تارة أخرى :

"كانت في نظر الجيران مجرد امرأة تنتظر الموت ، ترتدي على الدوام فساتين حداد سوداء ، لا تخلو من زهور لم تكن مرئية – رغم أنها مطرزة بعناية ودقة – ذلك أن الزهور كانت سوداء أيضا ، لم يكن يخطر على بال أحد أن مثل هذه المرأة لا تزال تحتفظ بقلب مراهقة تتهيأ للحب ، ولم يلحظ أحد أنها على الرغم من جسدها الشائخ ، فإن شفتيها كانتا لاتزالان مشدودتين " ص١٤

وبين نظرة المجتمع ونظرتها هي يختلط الواقعي بالخيالي فترتبك الشخصية ، وترتبك حياتها ، ويختلط الوهم بالحقيقة في وعيها ، ولا تعود إلى سياقها الطبيعي إلا في نهاية الرواية عندما يحقق الجسد رغبته ويرتوي في ملابسات غريبة كان الجسد يسعى إليها بوعيه ، في حين يسعى عقلها بوعيه للتعرف عن قرب على مقبرتها :

"وصلت أخيرا إلى مقبرتها . مرت بيدها على اسمها المحفور في الواجهة ، والآيات التي تطلب لها الرحمة ، وتاريخ مولدها ، هيء إليها

أن تاريخ موتها الشاغر قد امتلأ ، ولكنها لم تستطع تمييزه في العتمة التي صارت محكمة ، شعرت بجسدها باردا ، ورغم لفحات الهواء الثلجية إلا أنها لم تكن قادرة على تشمم شيء سوى أنفاس الرجل المعبأة بالتبغ والكحول " ص١٤

شخصية الأرملة هنا تقع في الصراع الذي يفصل بين الجسد والعقل ، فالجسد يعرف مطالبه ويسعى لتحقيق طريقه ، والعقل يعيش منتظرا نهايته بالموت ، غير أن تحقيق الجسد لغاياته يكشف للعقل عن خديعته في كل ما سبق ، إذ يكتشف فجأة أن ما كان يبحث عنه هو راحة الجسد ، وتلك إحدى غايات البشر وحقائق الحياة الغائبة عنهم على الدوام .

وفي رواية معبر أزرق برائحة الينسون[١٤] لياسمين مجدي ، يأتي الموضوع حول حياة القابعين تحت الأرض في علاقتهم بكل ما هو فوق الأرض ، من خلال رصد حياة مجموعة من الموظفين يعيشون طوال وقتهم تحت الأرض ، حيث يعملون ببيع التذاكر للركاب في إحدى محطات مترو الأنفاق في القاهرة ، وعلاقتهم بالممنوع والمحرم ، متمثلا في الجسد والمرأة على وجه الخصوص ، وصراعهم مع وعيهم ومع أوهامهم التي لا تتسع هي الأخرى إلا بحجم الحيز المكاني الذي يعيشون فيه ، ومع الكون من حولهم .. تصف على لسان الراوي حركة المارة عبر الشباك الزجاجي الذي يجلس خلفه :

"يهرعون في تكتلات أمامي ، يكون حظه طيبا من كان معه اشتراك ، ينزل مباشرة إلى الرصيف ، بينما الآخرون يتجمعون بوجوههم المبللة

[١٤] - ياسمين مجدي : معبر أزرق برائحة اليانسون – كتاب دبي الثقافي – الإمارات العربية المتحدة – ٢٠٠٩م .

أمام شباكي ، ويجرون متزاحمين عند المكنتين الوحيدتين العاملتين ، وأنا منشغل بأستك ملابس الفتاة الداخلية الظاهر من بنطلونها ، وهي تهرب من المطر مع صديقتها لأكتشف أنهما يرتديان لون الملابس الداخلية نفسه ، فلا أعي عدد التذاكر ولا النقود التي آخذها من الزبائن .. أمتليء بالحرارة وأفكر أن أضغط على زر الهواء البارد لعله يعمل لمرة واحدة ، ذلك التكييف الكائن خلف مكتبي ، البديل الآخر أن أفجره ، فتتحول الغرفة كلها إلى نار ، ويتصاعد الدخان ، فلا أترك كل هؤلاء الموجودين خلف الشباك الزجاجي يقتحمونني ، ويتركون أساتك ملابسهم الداخلية .. شعورهم .. طين أحذيتهم في قلبي ويرحلون حيث يختفون شيئا فشيئا حين ينزل بهم السلم الكهربائي إلى الرصيف .. منهم من يعود بعد أيام أو ساعات عبر السلم الكهربائي الآخر ليرتقوه برؤوسهم " ص٢٦

فهذه الشخصية ومثيلاتها من أبطال الرواية يرون العالم من منظورهم الضيق، ويعبرون عن أحلامهم المتواضعة من خلال حركة الآخرين ، فكل شيء من حولهم يتحرك ، الناس ، والقطارات، والسلالم الكهربائية، إلا هم يجلسون هناك يحاولون فهم أنفسهم ، وفهم ما يدور حولهم ، ويشغلهم الجسد، والجنس، والمرأة ، ولا يعنيهم من العالم أي شيء آخر، لا التطور، ولا الحروب، ولا ما تعلن عنه الحكومات من حلول للأزمات، ولا أي شيء سوى الاستقرار المتواضع مع المرأة ، وحتى مشكلاتهم في العمل وفي المجتمع تحيل في نهاية الأمر إلى مشكلات متعلقة بالمرأة على نحو أو على آخر .

ويدور موضوع رواية طرشقانه لمسعودة أبو بكر حول شخصية الرجل المخنث (الطرشقانه) الذي لا ينكر طبيعته ويعلن عن وجوده وحقه

في الحياة كما يحلو له ، ويجادل الآخرين في هذا الحق ، ويجادل الثقافة العربية في نظرتها إلى المخنث وفي مفاهيمها القارة عن الجسد والحرية الجسدية .

كما يدور موضوع رواية سمر يزبك "رائحة القرفة " حول علاقة العشق النسائية المثلية بين امرأة وامرأة ، ومفهوم الخيانة في الحب المثلي، ويدور موضوع كثير من الروايات السعودية حول المحرم والممنوع وبخاصة الجسد ، وكشف المستور عنه من ممارسات تحدث في المجتمع العربي، وهو الموضوع الأكثر حضورا في الرواية السعودية على نحو متسع ، وستأتي مناقشة ذلك في الفصل التالي.

إن هذه الموضوعات ، وإن كانت تمثل شريحة من الكتابة الروائية - وهي غير قليلة- فإنها تؤكد اختلاف موضوع الكتابة الروائية وتخليه عن معالجة القضايا التي كانت تهتم بها الرواية العربية من قبل .

٤. الشخصية في الرواية الجديدة :

شهدت الرواية الجديدة تحولات في مفهوم الشخصية ورسم ملامحها عبر البناء الروائي ، وتنوعت آليات ذلك بين بناء شخصية متوترة غير محكتمة إلى نمط من أنماط الشخصية التي تم اعتمادها في علوم السرد والرواية السابقة ، وإنما شخصية معبرة عن الحياة المحيطة ، حيث لم يعد البطل (الشخصية الرئيسة في الرواية) منشغلا بتقديم النموذج المعبر عن البطولة في كفاحه ضد القوى الخارجية أو الداخلية ، ولم يعد هو النموذج الأبرز الذي يحدد قضية وهدفا يسعى من أجل تحقيقه ، وإنما قدمت الرواية الجديدة نماذج لأبطال ليست لديهم قضية كبرى ولا موقف يسعون

إليه ، لم تعد قضايا التغيير والبحث عن الحرية ومحاربة الاستبداد والقهر والظلم هو ما يعنيهم ، وإنما كل ما يعنيهم هو البحث عن الذات ، واكتشاف أنفسهم من خلال هذا العالم ، ومحاولة فهمه (وهو ما يستجيب مع الفلسفات المعاصرة ، وبخاصة فلسفة ما بعد الحداثة) ، وفي أحيان كثيرة ممارسة الحياة كما هي دون التفكير في المصير أو المستقبل أيا كانت الأفكار التي تتبناها الشخصية ، لأنها معنية فقط باستمرار حياتها كما هي عليه دون رغبة في التغيير .

ومن جهة أخرى تحررت الرواية الجديدة تماما من كلاسيكيات مفهوم الشخصية التي كرست لها الرواية السابقة عليها ، فلم يعد هناك اهتمام بوصف ملامح الشخصية الجسدية ، وإنما أصبحت هذه الملامح تتكون عبر الأحداث ، وتدخل هذه الأحداث في سياق العمل ذاته ، وتذوب الشخصية في سياق الأحداث، وهو ما يفيد في اختزال الكثير من الوصف والسرد كما كانت عليه الحالة في الكتابة قبل الجديدة .

فعندما يقدم سيد الوكيل شخصية موظف السجل المدني في روايته شارع بسادة ، فإنه لا يعتمد على مجرد الوصف الخارجي للملامح ، وإنما يقدم الوصف عبر دلالات تأويلية ، وأفعال تدل على شخصيتها ، فالأوصاف الخارجية لاتدل على الشخصية ، وإنما الذي يموسقها في سياق البناء الروائي هو الأفعال ، يقول[١٥] :

هذا موظف السجل المدني ستتعرفون عليه بسهولة ، بدين ، أصلع ، له بنطال واسع يتدلى حزامه تحت كرشه ، فيترك براحا لخصيتين

---

[١٥] - سيد الوكيل : شارع بسادة – ص ١٠، ١١.

مصابتين بالدوالي ، مبتسم بلا سبب ، لا يكف عن الابتسام ، حتى لهؤلاء الذين يعرف أنهم يضحكون من مشيته ، أو الأطفال الذين سيجهرون باسمه الحركي "أبو قليطة " في غفلة من الكبار الذين يحترمونه بالرغم من مخاوفهم أن تنخدع النساء بالذي بين فخذيه يتدلى ....

الناس عادة تضع في درج مكتبه شلنا أو بريزة تقديرا لخطه الجميل ، وربما يعملون ذلك تقديرا لذلك الذي بين فخذيه "

إضافة إلى أن هذه الشخصية لاتحتل من الرواية أكثر من هذه المساحة، وعبر وصفها يأتي دورها الذي ينتهي سريعا ، وهو دور ليس خاص بالشخصية ، وإنما يخص الوعي العام للكاتب وللعمل الروائي ، وللأفكار التي يتأسس عليها العمل ، ويتعلق بأفكار المجتمع وثقافته الشعبية ، ويشير على نحو ما إلى موضوع الجسد وتحولاته المعاصرة في حياتنا ، من تحول في الأخلاق وخوف الرجال من غواية نسائهم ، وتحول في قدرة الرجال أنفسهم في الإيفاء بمتطلبات النساء وما يرتبط به من قضايا الضعف الجنسي ، ومن الإشارة إلى الممنوع والمسكوت عنه الذي يعرفه الجميع ويقومون بأفعالهم انطلاقا من الوعي به .

ويأتي نمط آخر من أنماط الشخصية التي تبنتها الرواية الجديدة ، وهو نمط الشخصية غير محددة الملامح ، متحولة على الدوام ، ولاتتوقف عن تحولاتها ، مثل روايات تمارين الورد ، والأراولا ، وأن ترى الآن ، وفانيليا ، ووقوف متكرر ، وفاصل للدهشة ، وغيرها ... ففي رواية الأراولا تكشف الشخصية عن تحولاتها عبر السرد ، تقول[١٦]:

[١٦] - منى الشيمي : الأراولا – سلسلة إبداعات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٦م.

منذ أيام تخيلت أني "أوفيليا" ، وأن القدر لم يرد لي الموت في ذلك الموضع من الرواية ، وأنني أعاند "شكسبير" ، وأضع فكرة جديدة كبذرة في عقل "هاملت" ، ومن نوع البذرة تنمو الفكرة المغايرة لحقل الأفكار بعقله ، وبطول الرواية تنمو تلك الأفكار ، وقبل الفصل الأخير ، أدرك "هاملت" أهمية أن يحيا الإنسان بلا فلسفة ، فكان منهجا فلسفيا تقدميا جديدا ، وربما رغبت فيه أنا ، سار "هاملت" على سراطي المستقيم حتى النهاية ، ولم أرد أن أغضب "شكسبير " ، فتدثرت بالثرى كما رغب ، ولكن أليس من الأفضل أن أموت و"هاملت " عاقل ؟ أليس تخير وقت موتي – روائيا – يناسبني أفضل ؟

هذا مشهد واحد من مشاهد تحولات الشخصية البطلة (الذات الساردة) في الرواية ، والتي تنتقل على الدوام عبر وعيها الداخلي بين شخصية أدبية تارة ، وشخصية واقعية مهزومة تارة أخرى ، وشخصية راصدة لوعي الفتيات من حولها تارة ثالثة ، ورابعة وخامسة بما يجعلها شخصية غير نمطية وغير تقليدية على نحو ما عرفت الرواية .

كذلك الأمر في رواية معبر أزرق برائحة اليانسون ، يجتمع عدد من الشخصيات في مكتب بيع تذاكر محطة مترو أنفاق العتبة ، لا يربط بينهم جميعا رابط سوى امتلاك كل منهم لأزمة نفسية تطارده .. الراوي بائع التذاكر ، هجرته والدته وتركته مع أب مريض عاجز مصاب بالزهايمر، يتحمل هو أعباءه بكل تفاصيلها ، إضافة لأعباء نفسه وهمه الثقيل في شعوره الدائم بالوحدة ، وتقوقعه داخل دولاب ملابسه في الظلام يعيش عالمه ويثرثر مع نفسه ، ويعيش أحلامه التي تصبح هي واقعه في النوم

والصحو ، وعندما يحب سبأ الفتاة التي تسكن في الشقة المقابلة يدخلها إلى عالمه في الدولاب المظلم ، لكنها تتركه وتتزوج بمجرد تخرجها .

وعبدالبديع مدير المحطة قصير القامة ، لاتصل أقدامه إلى الأرض عندما يجلس على الكرسي ، يتزوج من امرأة مطلقة أطول منه بكثير ، كان يحبها ثم تزوجت آخر ، وأنجبت بنتا ، وبعد وفاته تزوجت من عبدالبديع ، فعاش في سعادة ، وبخاصة بعد إنجابها ولدا له ، غير أن كل هذه السعادة تتبدل عندما يدخل خفية عليها فيسمعها تحادث ابنتها من زوجها الأول وتخبرها بما يصدمه :

"سقطت كل أوراق الأخبار على أرض الحجرة ، وظلت كلماتها لابنتها تتردد في أذنيه . كانت تخبر ابنتها أن أباها أفضل من أي رجل آخر، وأن عبدالبديع وضعه الله كالظل في طريقهم ليحميهم من الطمع في أرملة وابنتها " ص ٥٢

أما "كونو" زميل الرواي ، فإنه يعاني من الضعف الجنسي ورغم ذلك فإن انشغاله في الحياة دوما بالنساء والفتيات ، يسعى للحصول على أرقام هواتفهن ويبيعها لمن يريد تبعا لنوع الخدمة ، فمن تكتفي بالحكي يباع رقم هاتفها بعشرة جنيهات ، ومن تفعل أكثر من ذلك يرتفع معها السعر ، ولا مانع من بيع الرقم الواحد لأكثر من فرد كل تبع حاجته :

" غالبا ما ألمح في يده مع التذاكر الصفراء ورقا أبيض يدفعه للزبونات ، ثم يفتح جهازه المحمول ، وينقل ما هو مكتوب في الورقة ، ويستمر بعدها في تلقى الرنات والمكالمات ، ويضع قطعة الخشب أمام شباكه حين ينشغل بالقهقهة في أحد جوانب الحجرة ، ويتسرب إلى أذني أسماء أعضاء من الجسد وألوان وكلمات " ص ٢٣، ٢٤.

وتأتي شخصية غبريال زميلهما الرابع الذي يعيش بمأساة أخيه عندما تزوج من امرأة تعشق الرجال ، ولم يستطع تطليقها بحكم قانون الدين المسيحي (ما جمعه الله لايفرقه الإنسان) ، وعندما يكتشف الزوج ذلك من الآخرين الذين يعلمون جميعا لا يجد أمامه حلا سوى الانتحار ، فيرحل تاركا لغبريال ميراثا مؤلما يجعله يخاف الارتباط بأية امراة حتى لا يكون مصيره كأخيه .

إن هذه الرواية في إجمالها لا تنشغل بسرد أحداث تتنامى لتشكل قصة على نحو ما كانت تفعله الرواية عبر تاريخها ، وإنما تنشغل بتحليل الشخصيات الأربع تحليلا نفسيا على مستويات عدة في صورة أشبه بأصوات الشخصيات المسرحية المعبرة عن ذاتها من خلال الحكي ، وهو ما يجعل الشخصيات تتجاوز مجرد الإسهام في تشكيل الأحداث إلى أن تكون هي الأحداث ذاتها .

وفي رواية "جروح الأصابع الطويلة" [١٧]لسهى زكي ، تأتي الشخصيات مستمدة من الهامش تماما ، شخصيات مهزومة ، وعادية جدا، وقد تصل إلى مرحلة المحو التام من ذاكرتنا ، لكنها تمثل شرائح عديدة في المجتمعة وقد لا نراها رغم تعاملنا اليومي معها ، ولكن عين الراوي تراها.

تحكي الرواية عن شخص عانى الكثير من المتاعب في حياته ، تمرد على بيئة متواضعة تعانى من الفقر والجهل ، وخرج منها بعقل واع ومرض ينهش في قلبه ، لم يتأثر بقهر أخيه الأكبر وتعذيبه له ومنعه من

---

[١٧] - سهى زكي : جروح الأصابع الطويلة – الدار للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م .

مواصلة دراسته ، لصالح تحويله إلى " صنايعى" مثله ، ولم يتأثر بأمه التى استعذبت ألمه ، ورفضت علاجه بجهلها ورضيت بأن يتحكم فيه إخوته ، ثم عندما يصل للإصبع الثالث ويرتبط بفتاة تدجن الوهابية عقلها، فتطلب منه أن يتغير ويلتزم ويصلى ويترك القراءة والكتابة والفن ، فكل ذلك حرام .. يتعجب منها ، فهي تطلب منه ذلك وهي تمارس معه الجنس، وتهجره بالفعل ، فتكون تلك هي الصدمة الأولى ، التي تصيب عقله في عدم قدرته على فهم التناقضات البشرية ، وتصيب جسده في زيادة مرض قلبه العضوي ، ويبدأ رحلة مريرة على أسرة المستشفيات ، غير أنه يهرب من المستشفى قبل إجراء الجراحة لتغيير صمام في القلب خوفا من الموت وحيدا ، فلا أحد يشاركه أو يواسيه ، ويخرج إلى الوسط الثقافي ، غير أنه يتعجب من سلوكياتهم وحديثهم المتواصل عن أنفسهم في المقاهي ، فمتى يقرأون ، ومتى يكتبون .

وتمضي حياته ، فيحب فتاة يلتقيها في إحدى الندوات الأدبية ، ويغامر بمرض قلبه ويتزوجها ، وينجح لبعض الوقت ، فيصدر كتابه الأول ، وينجب طفلة تكمل أصابعه العشرة ، غير أن قلبه يأبى مواصلة المسير معه ، فيموت ويترك إصبعا صغيرا يسأل عنه ، ويكمل مسيرته .

" ريبيكا لم تكن ذكية بالقدر الكافي حتى تفهم أنه لن يعود .. مسكين ماركيز صدق أن ريبيكا تستطيع الصمود حتى يعود لها حبيبها المفقود ، لكنني لن أرتكن في الزاوية أو ينقضم ظهري كبطلات ماركيز ، ولن أحزم وسطي بحزام العفة الخانق .. إن ما علي ببساطة أكثر أن أعيش معه دائما ..تحوطني ذراعاه الهولامية ، تقبلني شفتيه الأسطورية ، فتاي الأسطوري يعيش معي طول الوقت ، ولا أعرف كيف لا يمر يوم دون الرجوع لحضنه

على فراشي آخر الليل .. أذكر جيدا تلك الرعشة التي انتابت جسده في الأيام الأخيرة ...

كان كله يهتز من ضربات قلبه التي لم يحتملها الجسد النحيل ، افتقد كل رعشاته حتى رعشة المرض ، ها أنا أتحرك هنا وهناك أحمل على يدي طفلته الأثيرة ، تسألني سؤالا واضحا بلا علامة استفهام ..بابا ..بابا ؟

تشير على من يشبهون أباها في تعجب ..بابا ..بابا ؟

ليست لدي إجابة .. غير أنه كلما مر الوقت أشعر بالفقد ... ص١٢٦.

وعلى الرغم من تدخل ما هو ذاتي في البناء الروائي ، إلا أن الرواية استطاعت رسم مشهدية الحياة لكثير من البشر الذين يبحثون عن طريقهم في الحياة ، ويمرضون ، ويعانون ، ويتحدون الظروف ، وربما ينجحون، لكن الحياة تأبى إلا أن تعذبهم ، وتعذب من يحبهم بهم .

كم من حكاية نعيشها في محيط معارفنا تتشابه مع تلك الحكاية ؟ وكم إصبعا عشناها تساوى عددا من الشهور ، أو عقدا من السنين ، وربما عددا من الأيام ، لكنها كانت باقية تركت أثرا في حياتنا ، أو تركها الآخرون هم في حياتنا نحن ورحلوا ؟

٥. الراوي وحضوره في الرواية :

ثمة فارق بين الراوي والروائي ، فالروائي حاضر بالضرورة في كل شخصيات وأفكار وأحداث الرواية ، إذ هو صانع لها ومحركها تبعا لرؤيته ، أما الراوي فهو حضور متخيل يستدعيه الروائي ليقوم بعملية السرد (الأنا الثانية للمؤلف أو الكاتب الضمني) ، ومن ثم فهو حاضر بالضرورة في كل عمل سردي ، غير أن حضوره عبر مادته التي يرويها قد تنوعت أشكاله من مجرد كونه ناقلا للأخبار انطلاقا من الموروث

الشفاهي والإخباري العربي[18] ، إلى كونه حاضرا بذاته في الرواية ، إلى كونه حاضرا عبر إحدى الشخصيات ، وقد حددت علوم السرد أنماط الراوي وموقعه من عملية السرد وعلاقته بالشخصية الحكائية (موقع الراوي من شخصياته) في ثلاثة أشكال ، هي[19] :

- الراوي العالم بكل شيء (الرؤية من خلف) ، ويستخدم الحكى الكلاسيكي هذه الطريقة معتمدا ضمير الغائب "ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ، لأنه يستطيع أن يصل إلي كل المشاهد عبر جدران المنازل ، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال ، وتتجلي سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية ، تلك التى ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"[20] ، وهو نمط يناسب الأعمال التي تعتمد البطل الأوحد (روايتي الشخصية والحدث) .

---

[18] - من أمثال الرواة الناقلين للأخبار في التراث العربي : شهرزاد في ألف ليلة ، وعيسى بن هشام في مقامات الهمذاني ، وأبو الحسن بن القارح في رسالة الغفران للمعري ، ومنه ما يرد في مفتتح الحكي في السير الشعبية مثل جملة "قال الراوي" .

[19] - يعد تنظير جان بويون في كتابه "الزمن والرؤية" هو المؤسس لهذا التقسيم الثلاثي للراوي وموقعه استفادة من أبحاث علم النفس ، وتبعه فيما بعد تودوروف ، ثم بقية علماء السرد .. يمكن العودة في ذلك إلى :

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ١٩٨٩م – ص٢٨٨.

- حميد لحمداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى) – المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ط٣- ١٩٩٣م.

[20] - حميد لحمداني: بنية النص السردى – مرجع سابق - ص٤٧.

- الراوي المحايد (الرؤية مع) وتكون معرفة الراوي علي قدر معرفة الشخصية الحكائية ، فلا يقدم الراوي أية معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ، والعلاقة التي تقوم بين الراوي وشخصياته تقوم أيضا بين القاري وتلك الشخصيات"، وتتبناه عادة الروايات الواقعية ، ويتم استخدام ضمير المتكلم (أنا) أو ضمير الغائب ، و الراوي علي هذا الأساس إما أن يكون شاهدا علي الأحداث ، أو شخصية مساهمة في الحكاية نفسها (القصة).
- الراوي الخارجي (الرؤية من خلف) ، وتعتمد أسس النظرية السلوكية (في علم النفس) ، ويكون الراوي موضوعيا معتمدا علي الوصف الخارجي أي وصف الحركات والأصوات والألوان ، حيث لا يقدم الراوي إلا ما يتوصل إليه بحواسه (السمع والرؤية واللمس والتذوق.. إلخ) ولا يعرف إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية.

وهذا النمط الأخير هو ما تبنته الرواية الجديدة ، حيث يكون هناك أكثر من راو يسرد الأحداث في الرواية الواحدة (الراوي المتعدد) [٢١]، إذ يتم تقديم الأحداث من خلال وجهات نظر متعددة تصل حد التباين والتعارض أحيانا ، حيث يرى كل راوي الحدث من رؤيته الخاصة ويقدمه كما يراه، وتوصف الرواية المنتمية لهذا الاتجاه " بالرواية (الشيئية)، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية ، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث ، هناك غالباً وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية، مع غياب أي تفسير أو توضيح . والقارئ في

---

[٢١] - استخدم نجيب محفوظ هذا النمط في كثير من رواياته ، ومنها رواية ميرامار ، حيث كانت الأحداث تروى من وجهات نظر متعددة .

مثل هذه الروايات يجد نفسه دائماً أمام الكثير من المبهمات ، وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة"[22].

من هذا الوعي تأتي رواية "سحر التركواز"[23] لمي خالد حيث يتم الحكي عبر تعدد الرواة "نيرفانا" الراوية البطلة ، و"ليلى المصري" الراوية التي تظهر وتختفي ، وتلتقيان في نهاية الرواية مع تجميع خيوط الأحداث ، التي لا تكتمل عبر المشاهد السردية عن قصدية في البناء السردي من قبل الروائية .

وتتبنى الرواية منذ بدايتها على خطين يتوازيان أحيانا ويتقاطعان أحيانا ويتعارضان أحيانا ، ولكنهما يسيران في إطار من المساءلة الفلسفية لمفردات الكون ، ويتكآن على عالم من الأحلام والفلسفة والألوان وتفسيراتها وعلاقاتها بالحياة ، والأحجار الكريمة وارتباطها بالنفس البشرية وبالأجرام السماوية وبالجانب الخفي والروحي والأسطوري في حياة الإنسان ، فقليلون أولئك الذين يمتلكون أسرار الألوان والأحجار الكريمة ، وهم أنفسهم من يعيشون حياة أخرى غير التي نعيشها ، ويشعرون بما لا نشعر به نحن العاديون ، تقول على لسان لِيلِي :

وفي المساء وسط الجلبة المفرطة للأصوات المرتفعة والحروف المتشابهة المتطايرة وبقايا الكعكات الملونة المهروسة في صحون متناثرة – قدمت لي كارتا متعدد الأبعاد رسمته بنفسك على شكل باب رمادي مفتوح على عالم رحب مملوء بنقوش نباتية من الفن الإسلامي ..

---

[22] - حميد لحمداني – بينة النص السردي - مرجع سابق – ص ٤٨.

[23] - مي خالد : سحر التركواز- دار شرقيات – القاهرة – ٢٠٠٦م.

وورد تتدرج في زرقتها من اللبني السماوي والتركواز حتى الأزرق النيلي..

قلت لك كم هو رائع أن توجد وورد زرقاء ، فأجبتني "في الفن لازم نتعلم نشوف الحاجات برؤيتنا احنا "

فضضت الظرف لأجد هديتك الأولى الحقيقية لي .. عقدا رقيقا به فصان من التركواز يحتضنان فصا من "اللابيس لازولي " الكحلي الداكن ، كانت لدي هذه المرة القدرة على قراءة تعويذتك الثانية ، كتبت لي في ظهر الكارت :

رسمت لك بابا مفتوحا على الجمال ، فاطرقيه .. أهديتك فصين من الفيروز ، وفصا من "اللابيس لازولي " ، زرقة اللابيس الداكنة ستناديك إلى الخلود ، إلى الحنين ، للنقاء والنفوذ الروحاني .

زيني رقبتك بالتركواز لتنعمي بروعته ، ليحميك من المجهول ، وليجمل إحساسك بالحكمة والمعرفة ، وليجعله شافيا لأمراض روحك ومسرة لعينيك " ص ٣٠.

على هذا النحو تلتبس الرواية مع معرفية تحيل إلى الفلسفي والأسطوري والميتافيزيقي ، والباراسيكولوجي وتناسخ الأرواح ، والقوى الخفية في الكون ، في إطار من البناء الفني الروائي غير التقليدي في حضور الراوي ، وغيابه ، وتعدد حضوره ، وتماهيه مع المروي عنه ، ومع الشخصية الأخرى الموازية "نيرفانا" في كثير من الأحيان .

تبدأ الرواية بمحاسبة ليلي نفسها على مسؤوليتها تجاه محاولة نيرفانا الانتحار غرقا بالسباحة في منطقة دوامات وهي لا تجيد السباحة ، ويتصادف مرور قارب سريع يصطدم بها فيشج رأسها ، وتنتقل إلى

المستشفى في حالة غيبوبة ، لتبدأ ليلي في سرد مناطق الالتقاء بينها وبين نيرفانا ، ويبدا التواصل الروحي حتى عبر الغيبوبة .

التداخل بين الراوي والروائي :

تعمد كثير من الروايات الجديدة إلى إحداث تدخل من الراوي في سرده للأحداث ، بحيث يغير موقعه ويخرج عن سياق الحكي إلى سياق الحكم ، أو التوضيح ، بما يؤدي إلى الاختلاط بين صوت الراوي وصوت الروائي وصوت الشخصيات ، أو يبدو كما لو كان ذلك أحد تحولات الراوي دخل نصه ، وهو ما تقوم به كثير من الأعمال الروائية المنتمية إلى حداثة السرد والرواية الجديدة ، وقد يكون مقبولا على نحو إيجابي أحيانا ، وقد يكون خارجا عن سياق العمل في أحيان أخرى .

في رواية (أحزان الشماس)[٢٤] لسعيد نوح يظهر صوت الرواي خارجا عن سياق المروي عنه في أكثر من موضع من الرواية ، ومنها ما يعلق فيه على حدث موت مينا ، فيقول :

" لماذا تموت الطيور الجميلة ، مينا هو أجمل شخصية داخل الرواية . فلماذا يموت دون الأب بشاي مثلا وهو الذي تجاوز الثمانين ، أو على الأقل الأب جرجس ذلك الأعمى الذي أخذ من الحياة كثيرا ، ثم كان هذا السؤال الأكثر دافعا للدموع : لماذا في هذا التوقيت من العمر ؟ مينا لم يبلغ التاسعة عشر ، فلماذا يلعب عزرائيل تلك اللعبة القذرة ؟ ولماذا يسكت الرب على تلك الألعاب الصبيانية من ذاك الملاك ؟

ورغم أنني طرحت هذين السؤالين ، فإنني حتى الآن لا أعرف لهما إجابة ، غير أن الله يحب الصالحين .... " . ص ١٥٠.

---

[٢٤] - سعيد نوح : أحزان الشماس – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠١٠م .

فالصوت المتحدث هنا ليس صوت الراوي السارد ، وإنما هو صوت خارجي يعرف تماما ما يعرفه الراوي السارد ، ويحاكمه .

وفي رواية معبر أزرق ، يظهر صوت يعلق على الأحداث بين حين وآخر ، ومنه ما يرد في ختام الرواية (مراقبة الشخصيات التي تحدثت عنها الروائية في المترو والتعايش معها ، والتعليق على ما تقوم به من أفعال ... إلخ) .

وهو ما يحدث في نهاية رواية "عشق البنات" لهويدا صالح ، عندما يظهر صوت لراوية ثانية يحاكم الراوية الأولى على أساليب سردها وبنائها لشخصيات الرواية ، والتحكم في مصائرهم على النحو الذي سارت عليه الأحداث ، ويطرح بدائل أخرى لمواقف بعينها في الرواية كان ينبغي لها أن تحدث ، وهو ما يجعل المتلقي يدخل في لعبة الحكي بدوره ، ويمارس إمكاناته في إعادة بناء العمل من جديد .

٦. الحكاية وطرائق الحكي :

تشير طرائق الحكي إلى جوهر علم السرد ، فالسرد narration يتحدد مفهومه على أنه الطريقة التى يتم بها الحكى، أو الكيفية التى تروى بها قصة أو حدث ما ، وهو ما يستدعى بالضرورة الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة فى ذلك وأولها اللغة ومن ثم طرق تأليف الكلام ، وأساليب نظمه فى سلك واحد وعلى أشكال مختلفة ، فالحدث الواحد يمكن حكيه بطرق عدة (وكذلك الأمر بالنسبة للقصة أو الرواية) ، وهذه العملية هى جوهر السرد وحقيقته ، وهى التى يتم الاعتماد عليها فى تمييز أنماط الحكى وفي رصد تحولاته وبنياته ودوالها .

وبما أن الحكى يقوم عادة على دعامتين أساسيتين (أن يحتوى على قصة تضم أحداثا معينه ، وأن تتعين الطريقة التى تحكى بها القصة) وبما أن السرد يرتبط فى مفهومه بالحكى " ولهذا السبب فإن السرد هو الذى يعتمد علية فى تمييز أنماط الحكى بشكل عام "[٢٥].

فالقصة فى مفهوم السرد لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التى يتم تقديم هذا المضمون بها ، وهو ما التقطه "كمال أبو ديب" فى اعتماده على مقاربة فلاديمير بروب التى أسس فيها لفكرة الوظائف[٢٦] واعتمادها مدخلا للكشف عن بنى الحكايات الشعبية في كل التراث العالمي ، وعمل أبو ديب على نقلها إلى الشعر الجاهلى وتحليله بنيويا، للوقوف على التشابه بين الوظائف السردية فى التراث الشعبى والوظائف السردية فى البناء الشعرى العربى الجاهلى [٢٧].

ولكن تبقى مقاربة الوظائف غير قادرة على تقديم تحليل لآليات اشتغال عناصر السرد فى البناء القصصى أو الشعرى ، فهى ترصد الأنماط الرئيسة والثابتة التى تخضع عند محاولات الإبداع فيها إلى قانون التبديل والتغيير ، أى تبديل وتغيير الأماكن ، وليس إنتاج آليات جديدة ، وأنماط سردية جديدة ، بمعنى أن الوظائف تستطيع إنتاج حكايات جديدة ، ولكنها لا تستطيع إنتاج سرود جديدة .

---

[٢٥] - حميد لحمداني: بنية النص السردى –سابق - ص ٤٥.

[٢٦] - فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية – ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر – النادى الأدبى الثقافى – جدة – ١٩٨٩م.

[٢٧]- كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى) – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة – ١٩٨٦-ص ٢٥ .

وهو ما أشار إليه رولان بارت[٢٨] فى رؤيته لأنواع السرد فى العالم بأنها لا حصر لها، وأن كل مادة تصلح لكى تتضمن سردا ، " فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية – كانت أم مكتوبة – والصورة ثابتة كانت أم متحركة ، والإيماء ، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من هذه المواد ، والسرد حاضر فى الأسطورة وفى الحكاية الخرافية ، وفى الحكاية على لسان الحيوانات ، وفى الخرافة وفى الأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والبانطوميم ، واللوحة المرسومة ، وفى النقش على الزجاج ، وفى السينما الكومكس، والخبر الصحفى التافه، وفى المحادثة ، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر فى كل الأزمنة وفى كل الأمكنة وفى كل المجتمعات فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ، ولا يوجد أى شعب بدون سرد " [٢٩].

من هذا المنطلق وغيره تشكل وعي كتابة الرواية الجديدة ، فتنوعت اتجاهات وأشكال كتابتها ، والحكاية وطبيعة النظر إليها ، وطرائق الحكي ومستويات التعامل معها .

أولا - الحكاية :

كانت الحكاية وحبكتها هي الأساس الذي تتمايز به رواية عن سواها ، سواء كانت هذه الحكاية تدور حول قصة عاطفية أو سياسية أو اجتماعية

٢٨- رولان بارت : النقد البنيوى للحكاية – ترجمة أنطون أبو زيد - منشورات عويدات- بيروت - ١٩٨٨- ص٩٥.

[٢٩]- رولان بارت : التحليل البنيوى للسرد – (ترجمة : حسن بحراوى ، بشير القمرى ، عبد الحميد مقلد) - سلسلة ملفات - منشورات اتحاد كتاب المغرب– ١٩٩٩م- ص٩.

أو تاريخية أو فلسفية أو بوليسية ... إلخ ، وكانت الحكاية تنطلق عادة من حادثة رئيسة واحدة، تتفرع منها أحداث ثانوية أخرى متعددة، وتدور حول بطل أو اثنين ، وتأتي بقية الشخصيات للقيام بدور مساند لهاتين الشخصيتين الرئيستين .

أما الرواية الجديدة فلم تعد تحتفي بالحكاية على النحو الذي كان سابقا عليها ، بل عمدت إلى التخلي عن الحكاية والحبكة وخلخلة المرتكزات التي ظلت مهيمنة لسنوات في طرائق الكتابة ، وهذه طبيعة الأدب والرواية على وجه الخصوص في قدراتها غير المحدودة على استيعاب التطورات وابتكارها لحداثات جديدة على الدوام ، وكما يشيع في الدراسات النقدية أنه " لم يعد يتعلّق الأمر بكوننا نملك " حكاية " نريد سردها، وعلينا أن نختار نظاما للسرد، بل يتعلق الأمر أساسا بالاشتغال على نظام تتولّد عنه " حكاية " في النهاية "[٣٠] .

ومن ثم ظهرت روايات عدة لا وجود فيها لحكاية محددة يتم حكيها عبر الرواية ، وإنما هناك مشاهدات ورؤى ترصدها ذات ساردة ، وتنتقل بها من مشهد إلى مشهد على طريقة الكشف الشعري ، وإلى ذلك تنتمي أعمال ، منها : سحر التركواز لمي خالد ، وتمارين الورد لهناء عطية ، وشارع بسادة لسيد الوكيل ، وشهوة الصمت لأمينة زيدان ، والأراولا لمنى الشيمي ، وفانيليا لطاهر الشرقاوي ، ووقوف متكرر لمحمد صلاح العزب ، وغيرها كثير .

---

[30] - Jacques Jouet, Lécrivain artisan des mots, Encyclopedia Universalis, Le Grand Atlas des littératures, Paris, 1990,p254.

ثانيا - طرائق الحكي :

تحدد عبر تاريخ الكتابة الروائية عدد من الطرائق والتقنيات التي يمكن اعتمادها في سرد الرواية ، مثل الوصف المجرد (الحكي عن .. من الخارج أو مع المحكي عنهم) ، والسرد من الداخل (الراوي العالم بكل شيء) ، والسيرة الذاتية (عن الذات أو الآخر) ، والاعتماد على الحلم (التجليات لجمال الغيطاني)، وعلى الحوار (عديد من الروايات) ، وعلى المذكرت ، وعلى الرسائل (وردة لصنع الله إبراهيم مثلا) ، والمخطوطات (عزازيل ليوسف زيدان ، وعربيد عشق آباد لعمرو عافية) ، وعلى تيار الوعي (السراب لنجيب محفوظ ، والخباء لميرال الطحاوي) ، وغيرها الطرائق التي لعبت الرواية على أوتارها عبر منجزها العريض .

غير أن الرواية الجديدة عملت على الاستفادة من الطرائق السابقة جميعها ، والإضافة إليها أو تطويرها أو تجاوزها ، مما عمل على إثراء هذه الطرائق وتعديدها ، فكان مما أضافته الرواية الجديدة: تعديد الأصوات، وتعديد الرواة وأساليب الحكي (بما يبدو الأمر كما لوكانت هناك أكثر من رواية تحكى في آن واحد) ، وتعديد مستويات الخطاب ، وتفجير الحبكة، والتفكيك والتقطيع ، والاستعانة بتقنيات السينيما والتصوير والأفلام التسجيلية والمسرح ، إضافة إلى تقنية الحكي التفاعلي (التي أوجدتها التكنولوجيا المعاصرة) ، والتي لا تعتمد على الكتابة الورقية في الأساس ، ولكنها تعتمد على التقنيات التكنولوجية المتطورة ،

والإمكانات التي أتاحتها الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) عبر مواقعها ، ولها أربعة أشكال[٣١] :

- الحكايات الترابطية ، وتعتمد على شذرات ومشاهد سردية تحتمل إمكانية التنقل بينها دون تتابع أو تسلسل (لاخطية) .
- الحكايات الحركية ، وتعتمد على الوسائط المتعددة (الصوت والصورة والحركة والإيقاع والرسوم المتحركة ...) كما في روايتي صقيع ، وشات لمحمد سناجلة[٣٢] .
- الحكايات الجماعية ، المعتمدة على إمكانية مشاركة جماعة التلقي في كتابة النص ، إذ يبدأ النص بكتابة الحدث وتحديد المكان ، ويفتح الباب لإمكانات الإضافة في سياق ما تم رسمه من خط مبدئي .
- الحكايات التوليدية ، وتعتمد كتابة النص المتوالد المؤسس على التغيير في المسارات والبناء، بحيث يختلف النص الواحد إذا ما أعيد قراءته أو تلقيه أكثر من مرة ، لخضوعه لتحديث كتّابه المستمر[٣٣] .

---

[٣١] - يمكن العودة إلى : فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ٢٠٠٦م .

[٣٢] - يمكن الاطلاع على الرواية عبر الرابط : www.arab-ewriters.com/chat

[٣٣] - انتشر هذا الشكل من الكتابة على مواقع الإنترنت (الرواية التفاعلية والقصيدة التفاعلية والمسرحية التفاعلية) ، وأصبح له مريدوه وبخاصة من الشباب ، وإن كانت نماذجه في المنجز العربي لم تصل بعد إلى نظيرها في الغرب ، غير أنه قد بدأ في التشكل وحقق خطوات يمكن لها في وقت قريب أن تمثل اتجاها يتجاور مع اتجاهات الكتابة الأدبية الحالية ، ويمكن فقط كتابة (رواية تفاعلية ، أو قصيدة تفاعلية) في أي محرك بحث على شبكة الإنترنت لاستعراض النتائج.

ومـن هنـا غـدت الكتابـة الروائيـة لا تكتفـي بمجـرد سـرد حكايـات شخصياتها وتتبع ما يأتون به من أحداث وحسب ، وإنما تعمل علـى تقديم حكايـة وعـي الكاتـب نفسـه فـي محاولتـه لاكتشـاف ذاتـه ومسـاءلة أدوات وطرائـق إبداعـه ، بمـا يجعـل الكتابـة نوعـا مـن اللعـب المبـدع الـواعي المحتفي بالكتابة ذاتها على حساب المكتوب عنه ، وهو ما يبرر غياب الحكايـة علـى النحـو التقليدي ، وهـو ذاتـه مـا جعـل الـبعض يـتهم الروايـة الجديدة بأنها لا تنتمي لعالم الرواية نتيجة لهذا الغياب .

أمـا علـى مستوى استخدام الضـمائر وعلاقتـه التقليديـة بالسـرد – كمـا يبدو ظاهريا - ، فإذا كانت كثير من الأعمال تتخذ ضمير الذات الساردة المتكلمة في سردها الروائي ، فإن الأعمال السابق ذكرها جميعا تعمد إلـى إحداث التحولات في الضمير السارد بما يوهم بوجود ذوات متعددة ، غير أنها تحولات لذات ساردة واحدة .

فـي روايـة "معبر أزرق برائحـة اليانسون " لياسمين مجدي ، يتبـادل السارد والمسرود عنه الأدوار على نحو مستمر ، إلى الدرجة التي تصبح فيهـا الشخصـية الغائبـة تمامـا عـن الروايـة هـي البطلـة الحقيقيـة "شخصـية سبأ" التـي تصـل إلـى مستوى الأسطوري فـي مـزج الـواقعي بالمتخيـل ، والحلم بالحقيقة ، عبر مشاركتها مع الراوي الذي لا يتحدث طوال الرواية مع أحد خوفا من أن يسكن أحلامه ، إلا سبأ عندما يغلقان عليهما ضلفتي الدولاب ويغوصان في الظلام الدامس يثرثران عن أحلامهما .

وتضـيف الروايـة طرائق عدة للسـرد غيـر الحكـي والتشـكيل اللغـوي ، فسـتعين بتصـوير قصاصـات الجرائـد والإعلانـات واللافتـات ، وبعـض

الصور والرسوم واللوحات والعلامات ، وتضفير ذلك في البنية السردية، بما يحيل إلى إمكانات انفتاح الرواية عموما على طرائق غير تقليدية في السرد بما يحمله من رسائل تضاف إلى الرسائل اللغوية التي يقوم السرد بتوصيلها ، وهو ما يؤكد مقولة"أن الصورة الواحدة تساوي ألف كلمة .

وفي رواية فانيليا لطاهرالشرقاوي يبدو السرد كما لو كان مشاهد من أفلام تسجيلية مرئية ترصدها كاميرا تتحرك في الشارع بين الناس ، وتلتقط بعض المشاهد من حياة الفتاة العشرينية حافية القدمين التي تبحث عن حريتها وتقررأن تنهي حياتها في سن الأربعين ، دون أن تعنى كثيرا بتنظيم هذه المشاهد على نحو ما ، وهي تقنية متعمدة من الكاتب ، يكشف عنها تحليل البناء النصي رغبة في مخالفة الطرائق التقليدية للحكي .

وفي رواية الأراولا لمنى الشيمي يبدو السرد أشبه بفيلم سينيمائي متنوع المشاهد ، متعدد الأزمان ، ولكن في تجاور ، حيث لا تمضي الرواية في سياق زمني متطور ، وإنما في سياق متجاور يصف المشاهد كما تحدث في الواقع متوازية ومتقاطعة ومتشابكة في الآن نفسه .

وتسعى رواية محمد الفخراني "فاصل للدهشة "[٣٤] للتجديد في إطار طرائق الحكي منذ مطلعها ، حيث تبدأ بثلاثة مشاهد سردية يحكي كل منها عن مكان باستخدام طريقة الفوتومونتاج ، وتأتي عناوينها: "إيه حرام أكتر.. السرقة ولا الجوع؟"، "أنا عليَّ الدم.. سيبني الليلة"، "روح في مصيبة تاخدك بعيد عن هنا" ، وتمثل هذه الأماكن ثلاثة عشش ، الأولى عشة بدري ، والثانية عشة هلال وأمه ، والثالثة عشة فراولة ،

[٣٤] - محمد الفخراني : فاصل للدهشة – مرجع سابق .

متنقلا بين الوصف السردي وضمير المخاطب، محيلا في نهايات بعض الفصول بطريقة شارحة إلى الفصول التالية وما ستعالجه من شخصيات أو أحداث على طريقة الراوي المتماهي مع المتلقي [٣٥] .

أما رواية "وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب فتعتمد المشاهد السردية المنفصلة التي ترصدها عين الراوي عبر شخصية الشاب المراهق في حركته عبر أحياء القاهرة ، مستخدما ضمير المخاطب "أنت" والوصف مع ، لكنه استخدام مراوغ يتنقل عبر الشخصيات متنوعا بين الضمير أنت وهو وهي في آن واحد ، بما يجعل موقع الراوي متنقلا عبر المشاهد السردية على الدوام ، وتبدأ الرواية منذ الاستهلال بالتجديد في طرائق الحكي حيث تقدم ما يشبه التلخيص للرواية وحركتها:

" ستدعوهم كلهم إلي هنا: أباك، وأمك التي قالت في البداية : يعني إيه عازب يسكن لوحده يعني؟!'، وهزت رأسها باستنكار، وأخاك، وأختك، وهند بنت خالك التي وافق أبوها بشكل مبدئي علي الارتباط ، ستفاجأ بها بعد ذلك طارقة الباب عليك دون أي إشارة سابقة لاحتمال مجيئها، ستري الأنثي الوحيدة التي نجحت في تسريبها إلي هنا معك بالداخل، فتنزل باكية وينتهي كل شيء".

فهذا المشهد على صغره يحوى كثيرا من الأحداث التي كان يمكن استثمارها من منظور الرواية الكلاسيكية في تقديم توصيفات دقيقة لمجرياتها ، غير أنها هنا تعتمد الاختزال والتكثيف ، وتترك مساحات للتلقي في التعامل معها .

---

[٣٥] - سيأتي تحليل لرواية فاصل للدهشة مع دراسة كتابة الجسد بين الممنوع والمحرم .

٧. البناء المعماري في الرواية الجديدة :

ليس هناك مستوى واحد للبناء في الرواية الجديدة ، فلا الوصف ولا الحوار ولا تيار الوعي ، ولا الحكي من خلف ، أو الحكي مع ، أو من خلال ، هي الطرائق الوحيدة التي يخلص لها البناء السردي في الرواية ، وإنما يأتي بعضها في شكل مشاهد سردية متجاورة ، تكاد تمثل قصصا قصيرة على نحو ما ، لكنها تتجاوز مجرد ذلك ، ومنه رواية " شارع بسادة " لسيد الوكيل ، و"ملاك الفرصة الأخيرة " لسعيد نوح ، و"مسألة وقت " لمنتصر القفاش ، و"فانيليا" لطاهر الشرقاوي ، و"الأرملة تكتب الخطابات سرا " لطارق إمام ، و"مواقيت التعري " لهيدرا جرجس ، و"معبر أزرق برائحة الينسون " لياسمين مجدي ، و"فدوى" لفدوى حسن ، و"تمارين الورد " لهناء عطية، و"شهوة الصمت " لأمينة زيدان، و"حكاية الحمار المخطط " لرانية خلاف و"وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب ، و"فاصل للدهشة " لمحمد الفخراني ، وغيرها كثير .

تعتمد رواية "فانيليا"[٣٦] لطاهر الشرقاوي على المشاهد السردية غير المكتملة على الدوام ، بما يشبه سرد الأخبار والمواقف غير المنتمية إلى مركزية موحدة ، حيث لا تحتكم الرواية منذ البداية إلى مركزية الأحداث، وإنما تحتكم إلى فكرة المتواليات القصصية والحلقات المسلسلة التي يظل أبطالها كما هم ، وتتغير وظائفهم وبالتالي أحداث ووقائع حياتهم ، غير أن الأمر هنا يختلف قليلا ، إذ تبدأ الرواية بالكاتب الراوي يجلس على مقهى من مقاهي القاهرة ، يبحث عن مشهد يلتقطه في الشارع لكتابة

---

[٣٦] ـ طاهر الشرقاوي : فانيليا ــ دار شرقيات ــ القاهرة ــ ٢٠٠٨م.

رواية أو البدء فيها ، ويحكي عن اختباره لكل ما تقع عليه عيناه للبدء في الرواية ، غير أن التأمل يكشف أن هذه إحدى الألاعيب السردية ، فالرواية قد بدأت بالفعل منذ بدأ الرواي يحكي عن جلوسه على المقهى ، ولم يتبق إلا استكمال حكاية الجالس ، ولكن الرواية تنتقل في مراوغة أخرى لرصد مشاهد الشارع الحية حتى تقف عند البنت الصغيرة حافية القدمين الصغيرة التى تسير في الطرقات والشوارع بحثا عن السعادة والحرية ، ويقرر الرواي أن يجعلها موضوعا للرواية ، وإن كان التأمل أيضا يكشف عن أن موضوع الرواية هو عالم الشارع المتسع بما يشمله من شخصيات وأماكن وعلاقات بما فيها البنت ذاتها التي توهم الرواية بأنها تحكي حكايتها .

وتعتمد رواية "فدوى" لفدوى حسن استراتيجية المشاهد السردية المتجاورة ، في مقاطع قصيدة تبدو أشبه بقصيدة تفعيلية ، أو قصيدة نثر ، بدءا من شكلها الطباعي ، ومرورا بتوزيع الجمل عبر الأسطر ، وانتهاء بالاقتصاد والاختزال في الوصف والسرد ، واعتماد الفجوات على مستوى الدلالة غير المكتملة .

تتجاور المشاهد السردية وتتنوع بين القصر والطول بين نصف صفحة إلى صفحة ونصف ، ولكنها في كل مرة تحكي عن مشهد أقرب ما يكون إلى سيرة ذاتية ، غير أنها تأتي مشتبكة مع الوعي على نحو ما سبق ، وتتقدم في سبيل اكتمال الحكي خطوة للأمام فيما يشبه سحرية غرائبية ، تنتج عن الاختزال الشديد في السرد الذي يتجاوز حكي التفاصيل ، كما لو كانت الحكاية بعد أن تحكى يعاد تفكيكها واختزالها إلى

رموز دالة يستطيع المتلقي أن يستكملها دون أن تنحرف في مجراها كثيرا عما لو كانت كتبت من قبل المبدعة ، تقول في أحد المشاهد :

كانت مهمتي محاولة موت أفكاري،

مات قبل أنْ أصارحه أنَّ يومًا ما حلمت أنْ يكون حبيبًا لي

من حقي، فأنا "أولَى" بابن عمي .. كانت له عين "معيبة"،

لكنها ليست في مثل أشياء "كيركيجورد"

أهناك علاقة.. بين ما نفقده وما نمتلكه من خصوصة؟!

أجري، يجري، يقطع سيلي المنهمر،

نقضي ليلتنا في المداعبة .. مداعبة فقط، ثم ماذا؟!

لا أعلم.

لا أحد يفهمني، ماذا بعد ذلك؟ كنت دائما لا أنفق جهلي.

هذه الكتابة على هذا النحو تخالف السائد المتعارف عليه في السرد الروائي وطرائقه التي كانت تبدأ من نقطة مركزية في السرد (من الماضي إلى الحاضر ، أو من الحاضر إلى الماضي بطريقة الفلاش باك، أو بغيرها من الطرق ، ولكنها في الغالب الأعم تتخذ مسارا خطيا على مستوى البناء الزمني ، إلا أن بعض النماذج التي قدمتها الرواية الجديدة انطلقت من مشاهد سردية ، قد تبدو في ظاهرها مرتبكة لا تنتمي لخط زمني محدد ، ولكنها عند تحليلها والوقوف أمام تقنيات بنائها ، نجد أنها تصنع مسارها ، فهي إما أن تعبر عن الارتباك الحادث في واقع مسارات الأحداث في الحياة من حولنا ، ذلك أن الأحداث في الحياة متقاطعة ومتشابكة وليست متراتبة ، وإما أن تعبر عن آلية اشتغال العقل البشري في رصده للأحداث من حوله ، فهو لايفكر فيها على نحو خطي ، وإنما

ترد على الذهن بغير ترتيب ، ويبذل الإنسان مجهودا عميقا في محاولة لترتيبها ، وهو ما جاء استجابة لتغير النظرة حول الحدود الفاصلة بين الأشياء ، وهدم القطعية في الفصل ، والتأكيد على التشابك والالتقاء بين الشيء والأشياء المحيطة به .

وهو ما تعتمده رواية شارع بسادة لسيد الوكيل ، إذ توهم بأنها تحكي قصة وتاريخ شارع بسادة ، وإن كانت تحكي مشاهد سردية متجاورة ومتقاطعة لبعض الذين سكنوا أو عملوا أو مروا بشارع بسادة ، وتعيد تفكيك هذه المشاهد وتقديم بعضها وتأخير الآخر ، كما يكشف عن ذلك رصد مسار المشاهد في الرواية .

وتعتمد رواية "وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب[٣٧] المشاهد السردية القصيرة والمتنوعة ، التي تصور مشاهد مختلفة من حياة مراهق شاب يتنقل عبر أحياء القاهرة العتيقة والجديدة (شبرا – مدينة نصر – مصر الجديدة – مدينة السلام ... إلخ) يبحث عن ذاته ويعبر عن تمرده من خلال إقامة علاقة جنسية محرمة في سيارة ، أو اشتراك في مغامرة مع أصدقائه ، أو القيام بجولة ما ، حيث يبدأ المشهد السردي عادة مع خروجه من محل سكنه (غرفته الوحيدة التي استأجرها) ووصف ما تقع عليه عيناه ، واستمرار المشهد مع مسيرة الشاب المراهق وتحركاته ، رصدا لعالم مدينة القاهرة الواسع ، وحياة المهمشين فيه[٣٨] .

[٣٧] - محمد صلاح العزب : وقوف متكرر – دار ميريت – القاهرة – ٢٠٠٧م.

[٣٨] - سيأتي تحليل لبعض مشاهد الرواية في الفصل التالي .

وتعتمد رواية "تمارين الورد "[٣٩] لهناء عطية مشاهد سردية تبدو في ظاهرها مفككة ، حيث ترصد للعزلة والتواصل في الحياة ، ومأزق الإنسان الوجودي ، وسوء التفاهم في طبيعة حياة الإنسان ، ترصد لاشتباك الخيالي مع الواقعي ، وذلك من خلال شخصية البطلة التي تجري الأحداث (المشاهد السردية) في ذاكرتها غير مرتبطة بزمن خطي على نحو ما هو مألوف :

كأني هناك أمام الطفل الواقف في مرآة العربة ، بجوار أم جمعت بين التسول والدعارة ، أفترش الأرض في حديقة الفيلا المهجورة وأرضعه .

الشوارع تفر مني كما في أحلامي .

شوارع قديمة أجدني فيها لتختفي فجأة ، وصوت مجهول يخبرني أن علي أن أحفظ في ذاكرتي شيئا ما ، وأن الأمكنة لن يبقى منها سوى روائح .. ستظل هائمة حول هواء بعيد .

الأبواب المرتبكة والتي لم تفض إلينا .. باب غرفتي .. رائحة الماء الأكثر عنفا ، المتسرب من حمام أبي الأخير إلى من الغرفة العائلية .. التي كانت خلف بابي مسرحا للعائلة في مساءات بعيدة "[٤٠] .

على هذا النحو تتنقل الرواية في عرضها للأحداث الكثيرة وتفاصيلها من خلال مشاهد سردية تدور في عقل البطلة ، مع قليل من الجمل الحوارية المبتورة ، غير المكتملة ، وغير المرتبطة بتوصيف يوضح من هو قائلها ، وإن كان المقول نفسه يكشف عن بناء سردي محذوف .

---

[٣٩] - هناء عطية : تمارين الورد – ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة – ٢٠٠٣م .

[٤٠] - تمارين الورد – ص ١٥.

ومن هذا المنطلق تأتي رواية "حكاية الحمار المخطط "[٤١] لرانية خلاف معتمدة المشاهد السردية القصيرة ، في مائة وثلاثة عشر فاصلة سردية قصيرة هي عدد صفحات الرواية ، وهي سرد ذاتي يتخذ مسارات عدة لعل أوضحها محاولة الوقوف على نقاط التشابه بين سلوك شخصياتها الرئيسة "رانية" ، و"إسماعيل" من جهة ، وسلوك الحمار الوحشي في الغابة من جهة أخرى ، سعيا للوقوف فكريا على الفارق بين الإنساني والحيواني ، فالحيوان يعبر عن وجوده بحرية ويمارس حياته بتلقائية يشهق عندما يريد ويفعل ما يريد وقتما يريد ، والإنسان يفعل ذلك بفطرته ، ولكنه شيئا فشيئا تحده المدنية وتمنعه من الحياة في ذاته إلى الحياة بمراعاة الآخرين ، فإسماعيل الفنان الذي أحبته رانية ، أحبت فيه حالته الأولى قبل أن تلوثه المدن ، حالته التي كان فيها كحمار وحشي يشهق بحرية وانطلاق ، ويعبر عن ذلك من خلال الفن ، ورانية ذاتها في رحيلها المستمر من مدينة إلى مدينة ومن طريق إلى آخر ، إنما تحاول بذلك التعبير عن شهيقها والعودة إلى السمات الأولى للحمار الوحشي المخطط الذي تشبه خطوطه الطرقات البيضاء والسوداء في حياتها .

وتعد إحدى التقنيات الأساسية التي اعتمدتها الرواية الجديدة في بنائها المعماري ، تقنية تفتيت البناء الزمني ، الذي ساعدها على الانتقال وفقا لمنطق زمن مفتعل ، وليس وفقا لمنطق التراتب والسببية الخطي .

---

[٤١] - رانية خلاف : حكاية الحمار المخطط- الدار للنشر– القاهرة – ٢٠٠٩م.

٨. الزمن في الرواية الجديدة :

تتفق كل الروايات الجديدة في أنها تسعى لكسر مفهوم الزمن قياسا إلى الشكل المتعارف عليه في الرواية الكلاسيكية ، بل يمثل التعامل مع الزمن في الرواية الجديدة أحد ملامح التمرد على سابقتها ، فالوعي بالزمن فيها تطور عن الوعي به فيما مضى ، حيث كانت الرواية الكلاسيكية تتعامل مع الزمن إما من البداية إلى النهاية ، أو من النهاية إلى البداية (الفلاش باك) ، أو البدء من الحدث المركزي والتحرك بطريقة (القطع المتوازي) إلى الوراء تارة ، وإلى الأمام تارة أخرى توازيا معها[٤٢] .

أما الرواية الجديدة فيمثل الزمن بالنسبة لها هاجسا فعليا ، ومحاولة دائمة لكسره ، مما يبدو مع بعضها كما لو كان الزمن مغيبا ، أو مرتبكا ، أو مهشما ، فلا يسير الزمن على نسق متعارف عليه ، بل يضم في بعض الأحيان لحظات زمنية متجاورة أو متوازية ، ويضم في الأخرى لحظات زمنية غير متسقة يجمع بينها منطق السرد ذاته ، وفي أحيان ثالثة يأتي الزمن في دورات متسارعة تكتمل لتبدأ دورة جديدة ، وهكذا على الدوام تتفق غالبية الروايات الجديدة في عدم وجود الزمن الخطي المتنامي ، والسعي إلى كسر قدسية النظرة التي كانت تتعامل مع الزمن بوصفه خطوطا مستقيمة فقط ، ليست متعرجة ، ولا دائرية ، وليست بنية وهمية زائفة كما يشتغل عليها الوعي الفلسفي المعاصر .

---

[٤٢] - ستأتي معالجة تفصيلية لموضوع الزمن في الأدب ومساراته ، وذلك في الفصل الأخير من هذا الكتاب " تشكلات الشعرية الروائية " ، وما يحويه من تحليل للبناء الزمني في روايتي فصول من سيرة التراب والنمل لحسين عبدالعليم ، وكحل حجر لخالد إسماعيل ، وغيرها .

وتأتي كثير من الروايات التي تتخذ التجريب في البناء الزمني مسارا لها ، سواء بالعمل على تداخل الأزمنة ، أو تشابكها ، أو إحداث الخلخلة في البناء في شكل تداعيات وأحلام واسترجاعات ، وهو ما يمثل نقطة مركزية في عدم تقبل الذائقة لهذه الرواية ، والتي ترى فيها تغييبا لمفهوم الحكاية المعتمد على التراتب والتسلسل على نحو ما ، ذلك أن هذا الوعي لم يزل بعد غير مأهول في النظرة إليه ، وهو ما سيتأسس مع تكرار الأعمال الروائية المشتغلة عليه ، ومنها : الأعمال الروائية لمنتصر القفاش (تصريح بالغياب ، وأن ترى الآن ، ومسألة وقت) ، وهناء عطية (تمارين الورد) ، ومبارك ربيع (رفقة السلاح ، والقمر) ، وسعيد علوش (حاجز الثلج) ، وأحمد المديني (زمن بين الولادة والحلم) ، ويحيى امقاسم (ساق الغراب) ، ومحمد الفخراني (فاصل للدهشة) ، ومحمد صلاح العزب (وقوف متكرر) ، وفضيلة فاروق (اكتشاف الشهوة) وغيرها كثير في أرجاء الوطن العربي مما كان في وعيه التجريب في البناء الزمني ومفاهيمه عبر البناء الروائي .

وهناك أسباب عديدة وراء هذا التعامل مع الزمن بهذه الكيفية ، منها وعي الكتاب أنفسهم بالزمن بعد هذا المنجز العريض من الاشتغال عليه إبداعيا ونقديا وعلميا ، ومنها تأثير السينيما على الإبداع بما أنتجته من أفلام شككت في مقاييسنا ومرتكزاتنا عن الزمن ، مثل أفلام العقل الجيد ، وشباب بلا شباب ، وغيرها .

فى رواية "مسألة وقت"[٤٣] لمنتصر القفاش تتجلى المفارقة في الزمن عبر البنية الرئيسة للحكاية ، حيث تزوره فتاة كان على علاقة جسدية بها، وتمارس معه الحب ، وتترك بلوزتها عنده ، وتأخذ بدلا منها أحد قمصانه ، وفى اليوم الثانى يكتشف أنها ماتت غرقا فى عبَّارة (ناقلة أفراد وبضائع) على النيل قبل أن تزوره بثلاث ساعات ، وتنبنى الحكاية على هذه المفارقة الزمنية :

لم يتأكد من وقت موتها إلا بعدما ذهب للعزاء ، عرف أنها غرقت حوالى الساعة العاشرة صباحا قبل المجيء إليه ، عثروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعدية ، ولا يعرف حتى الآن سبب تأخرهم فى العثور عليها ، هل لكثرة من تم انتشالهم من الأحياء والجثث ، أم لتأخر الغواصين فى الوصول إلى موقع الحادث ، أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت ؟

تمنى لو سأل والدها فى العزاء عما كانت ترتديه حينما عثروا عليها . اكتفى بإعادة سؤاله عن الوقت الذى غرقت فيه المعدية .

- الساعة العاشرة تقريبا .

نظر يحيى فى ساعته ليمنع نفسه من تكرار السؤال .

على هذا النحو يأتي البناء الزمني مغايرا لمفاهيمه التي تم الاستقرار عليها في البناء الروائي ، من سير إلى الأمام ، أو ارتداد إلى الخلف ، أو تنقل بينهما تبعا لمركزية الحدث ، ومن تساوق بين الزمن الخارجي والزمن الداخلي ، إلى كشف الارتباك في مفهوم الزمن تبعا للارتباك في

---

[٤٣] - منتصر القفاش : مسألة وقت – روايات الهلال – ع ٧٠٩- القاهرة - يناير ٢٠٠٨م .

مفاهيم الشعور التي هي وسليتنا الأولى والأخيرة في رصد الزمن ، إذ تظل كل آلات قياس الزمن في نهاية الأمر افتراضية غير حقيقية ، ويظل الزمن في جوهره قضية غير قابلة للحل ، وهو ما تسعى الرواية الجديدة إلى رصده عبر مساراتها .

إن هذا التشكيك في الزمن الذي تحكي عنه الرواية يحيلنا إلى التشكيك في مصداقية ما يحدث لنا زمنيا ، فهل ما وقع لنا أو أمامنا من أحداث قد وقع بالفعل في الزمن الذي رصدناه أو نتذكر أننا رصدناه فيه ، أم أن هناك واقع زمني آخر يتجاوز حدود ما نعرفه إلى ما لا نعرفه ؟

أما في رواية محمد الفخراني "فاصل للدهشة "[٤٤] فيبدو الزمن فيها مرتبكا على مستوى التقاطعات التي يحدثها الرواي فيه ، وإن كان التحليل المتأني يكشف عن وعي الرواي بهذا الارتباك الذي يمثل قصدية للتفتيت والتهشيم في مفهوم الزمن ، انطلاقا من أن الأشياء لا تحدث متراتبة كما يتم حكيها لنا ، ولكنها في الواقع تحدث متقاطعة متشابكة ومعقدة في آن واحد ، ومن ثم في الإمكان تقديمها كما هي دون تدخل في تعديل مساراتها أو تجميلها ، فعبر فصول الرواية الأربعة عشر فإن التبادل بين الحاضر والماضي هو الأساس الذي تقوم عليه الأحداث ، دون فصل بين المسرود عنه في الحاضر ، والمسرود عنه الذي يتم استدعاؤه من الماضي.

[٤٤] ـ محمد الفخراني : فاصل للدهشة – الدار للنشر – القاهرة – ٢٠٠٧م.

٩. الغاية والهدف :

لا تهدف الرواية الجديدة إلى تحقيق غاية أخلاقية أو مغزى تعليمي ، ولا إلى نقل خبرة ومعرفة للآخرين ، ولكنها تسعى في المقام الأول إلى اكتشاف الذات ، وعلاقتها بالعالم من حولها ، وهو ما تؤكده كثير من الأعمال التي قدمت شخصيات ليست معنية بتحقيق رسالة أو غاية في الحياة ، كما سبق مع الحديث عن الشخصية في الرواية الجديدة .

ولتحقيق ذلك تعمل الرواية الجديدة على الاحتفاء بالقارئ والسعي نحو الاحتفاظ به على مستويات عدة ، منها الاشتباك معه في قضايا وجودية ، ومنها إشراكه في حركة العمل ، ومنها إغراؤه بالحديث عن الممنوع والمحرم دينيا أو سياسيا أو جسديا ، ومنها مساءلته على الدوام ، ومنها السعي دوما نحو الكشف عن الذات (وتلك إحدى مرتكزات ما بعد الحداثة التي ترى الكتابة محاولة لكشف الذات وليس محاولة لتفسير العالم) ، وعادة ما يتم تقديم هذه الذات بوصفها نموذجا للذوات الجمعية المحكومة بسياق مجتمع وتاريخ وبيئة ووعي ثقافي على نحو ما .

لا تسعى رواية شارع بسادة لسيد الوكيل ، إلى تحقيق أهداف وغايات أخلاقية على نحو ما هو مألوف ، ولكن تسعى إلى تفكيك الوعي وإعادة تشكيل كثير من المفاهيم المتعلقة بالديني والجسدي على وجه الخصوص.

كذلك الأمر في رواية تمارين الورد لهناء عطية لا تبدو هناك غاية أو أهداف سوى رصد مأزق الإنسان الوجودي ، وسوء التفاهم في حياتنا على الأرض ، وعلى غرارها تأتي رواية وقوف متكرر لمحمد صلاح العزب في الاكتفاء بتصوير مشاهد من حياة بعض الشباب اليومية ،

ورواية فانيليا لطاهر الشرقاوي في الاكتفاء بمجرد رصد بعض مشاهد الحياة في منطقة وسط القاهرة ، ورواية فاصل للدهشة لمحمد الفخراني في رصدها لعلاقة هامش القاهرة بالمتن .

هذه الأعمال الروائية جميعها وغيرها كثير لم تعد تعتني بتحقيق غاية أو هدف يسعى إلى تغيير المجتمع كما كان الأمر مع المرحلة الواقعية ، ولا إلى مناقشة السرديات الكبرى (الحرية – الفساد – السلطة ... إلخ) بهدف رصد تحولاتها والعمل على الثورة ضدها ، وإنما الاكتفاء بالسرد المنطلق من فكرة اكتشاف الذات ليس إلا .

الفصل الثالث
الممنوع والمحرم في الرواية الجديدة
الجسدي نموذجا

المنع والتحريم في ثقافات الأمم يعود في مرجعياته إلى كثير من الأسباب يتصدرها الدين في المقام الأول ، ثم يليه في الرتبة المعتقد بمفهومه العام سواء أكان عائدا إلى ما أنزلته الأديان ، أوإلى ما استقر عليه الوعي الجمعي للبشرية نتاجا عن الخرافي والأسطوري ، ثم يأتي في الرتبة الثالثة من التحريم ، العرف الاجتماعي العائد إلى منظومة القيم والتقاليد والأعراف الاجتماعية ، ويأتي في المرتبة الأخيرة المنع والتحريم الناتج عن الحكم ونظمه بدءا بمستوى الحكم القبلي وانتهاء بأكثر النظم السياسية تعقيدا ، وبخاصة مع المراحل التي تمر بها الأمم خضوعا لظروف سياسية ترى فيها النخبة الحاكمة بأن الحرية يجب أن تخضع لمحددات وضوابط تتدرج في صرامتها تبعا لقوة النظام وضعفه .

من هنا فإن المنع والتحريم يمكن الحكم عليه بأنه مفهوم متغير بتغير الأزمان وطبيعة ثقافة ووعي الأمة عموما ، وبتغير البيئة الجغرافية ، ومستواها الحضاري ، فما هوممنوع في الأمة العربية قد لا يكون كذلك في الأمم الشرق آسيوية ، أوفي الأمم الغربية ، بل داخل الأمم العربية ذاتها يختلف المنع والتحريم من أمة لأخرى ، ومن إقليم لآخر ، فالمدنية مثلا تتخفف على نحوأكبر مما تكون عليه المجتمعات الريفية أوالصحراوية ،

وهكذا كلما ارتقى المجتمع في الحضارة كلما تخفف من قائمة التحريم والمنع، مع الاتفاق على ثوابت الدين المعتدل .

ثالوث الممنوع والمحرم إذن ينحصر في كل ما يمكن أن يمس الدين والجسد (الجنس) والسياسة ، وكل ما يندرج تحت هذه الثالوث أوما ينتج عنه من قضايا وموضوعات يمتنع الحديث عنها على أقل تقدير أمام العامة ، وإذا حدث وطرح أحدها موضوعا للحوار فإنما يكون مع النخبة والخاصة والمقربين والموثوق بهم من الأقران ، وهذا في ذاته يقتضي جرأة في الطرح لا يملكها كثيرون ممن يشتغلون بالعمل الثقافي ذاته ، فالهواجس دوما تطارد هذه الموضوعات مهما طرأت على ثقافتنا العربية من تحولات ، إذ يمكن من خلالها قياس صدق وعمق هذه التحولات حقيقة ، وهوالأمر الذي يكشف عن خلافية هذا العمق ، إذ ما تزال مناقشة الأفكار الخاصة بالدين والجسد والسياسة موضع إنكار من الجميع على المستوى العلني ، ومدخلا أساسيا لنبذ المتحدث فيها وعنها، وهومدخل يكتسب شرعيته على مستوى الوعي العام ، إذ يكفى توجيه أصابع الاتهام إلى المتحدث باسم العرف الاجتماعي أوالقيم أوالدين ، فيكتسب على الفور إنكاره .

من هنا فإن التقديس بمنع أوتحريم أحد مكونات هذا الثالوث أوما يندرج تحته من قوائم ، هذا التقديس ليس بالضرورة يكون عائدا في مرجعياته إلى ما أقرته الأديان السماوية ، أوأنزل في أحد كتبها ، وإنما يعود الكثير منه إلى صنع الإنسان عبر التاريخ ، وكما يقول مرسيا إلياد في معرض حديثه عن تفسير كيف يبدوالعالم في نظر الإنسان المتدين : " لوأن حجرا مقدسا جرى

تبجيله ، فذلك لأنه مقدس ، وليس لأنه حجر، وهذه هي القداسة للمظهر عبر طريقة تكون الحجر التي تكشف جوهره الحقيقي "[١] .

فالتقديس فعل إنساني يكتسبه المقدس بما يسقطه الإنسان عليه ، وكم من خرافة في حياة البشرية تبدأ أولا بمنع الاقتراب منها ، ثم تقترب شيئا فشيئا من الدين فستمد منه القوة ، ومن ثم القداسة ، وهي في حقيقتها تشبه الحجر العادي ليس إلا ، وهوما يفسر مثلا عبادة التماثيل والأوثان في الجاهلية العربية ، ويقاس عليه الممارسات الأخرى الإنسانية غير المادية بالطبع .

وعبر تقنيات وطرائق الرواية الجديدة جميعا يمكن استكشاف ملامح الاشتباك مع الممنوع والمحرم، وهوما يعبرعن إمكانات التجريب التي تسعى إليها الرواية الجديدة ، ومحاولتها الدائمة الخروج عن المألوف والتقليدي ، وعدم الوقوع في إطار الحكي المكرر ومحاولة تفسير الواقع كما هو، اتكاءا على المعطيات التي أقرها الوعي بمصادره الثقافية المتعددة عبر التاريخ .

فإذا كان الممنوع في الوعي المعرفي هوما امتنع بفعل العرف الاجتماعي، والمحرم هوما حرمته الأديان والتفاسير والشروح التي اشتغلت علي تلك الأديان[٢] ، إذا كان ذلك ما استقر في وعي البشر ، فإن الرواية الجديدة تشتغل على مجادلة هذا الوعي ، والتعامل معه فكريا عبر البناء السردي .

---

[١] - مرسيا إلياد : المقدس والمدنس – ترجمة عبدالهادي عباس – دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع – سورية – ١٩٨٨م - ص ٩٠.

[٢] - الحرام اصطلاحا : ماطلب الشَّارِعُ تركه طلباً جازماً ، والحرام ضِدَّ الحلال وإنما يُؤْجَرُ العبد على اجتنابِهِ للحرام إذا تركه امتثالا (أيْ لنَهْيِ الشَّرْعِ عنه) ليس لخوفٍ أو حياءٍ أو عجزٍ عن المحرم .

الجسد في التراث الثقافي العربي :

وفيما يتعلق بالجسدي على وجه الخصوص ، فإن المنع والتحريم بشأنه لا يتخذ خطا واحدا تصاعديا أوتنازليا في الثقافة العربية ، ولكنه يتخذ خطا متعرجا صعودا وهبوطا عبر تاريخ المنتج الثقافي ، فالعودة إلى القرون الأولى حتى العاشر الهجري في كتب الفقهاء تكشف عن الكثير من الحرية في تناول مفهوم الجسدي ، وتكفي فقط مطالعة كتب الغزالي (آداب النكاح) ، والشهاب الحجازي (جنة الولدان) ، والتيجاني (تحفة العروس ومتعة النفوس) ، والسيوطي (شقائق الأترج ، ونواضر الأيك ، ونزهة الجلساء في أشعار النساء) ، والنفزاوي (الروض العاطر في نزهة الخاطر) ، والتيفاشي (نزهة الألباب فيما لايوجد في كتاب) ، وغيرها من الكتب التي تعاملت مع العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة من منظور ديني متطور ووعي ثقافي بلغ درجة عالية من الرقي في نظرته ، إذ تجمع جميعها على حمد الله وشكره على خلق هذه المتعة بينهما في الحياة ، وإن كانت تؤكد جميعها على ضرورة تحقيقها في إطار ما شرعه الله ونصت عليه جميع الأديان .

غير أن هذه النظرة المتطورة لم تكن دائما على تلك الحالة ، وإنما ظلت في إطار النخبة ، مما أوجد المقابل لها في وعي المجتمعات ، وهوما حمله الأدب الشفاهي والمكتوب عبر مسيرته ، بدءا من ألف ليلة وليلة ، ومرورا بالحكايات الشعبية المتداولة ، والحكي الخاص بين كل جنس بشري خلف الأبواب المغلقة .

الجسد من الواقعي إلى الأدبي في الثقافة المعاصرة :

يعد الجسد أحد المقدسات التي تهتم الثقافة العربية بالعمل المستمر على إخفائه والتحذير منه ، وهوما يتم التمرير له منذ لحظات الوعي الأولى للطفل، حيث يبدأ دور الأسرة في التحذير من لمس مناطق جسدية بعينها - ليست بالضرورة أن تشير إلى ما هو جنسي- انطلاقا من كون الجسد عورة يجب تغطيتها على الدوام ، ويجب احترام هذا الجسد والتعامل معه بحذر على الدوام.

على هذا الأساس يسعى الإنسان إلى الانفصال عن جسده منذ نعومة أظفاره ، وتصل المسألة حد التحريم الذي يصنع نوعا من العداء في بعض الأحيان بين الإنسان وجسده ، ناهيا عن المشكلات النفسية العديدة التي يمكن أن تحدث للإنسان نتيجة الممارسات غير السليمة مع الجسد ، والتي يقع فيها الكثيرون ، فمثلا عندما يمر الطفلة والطفلة بمرحلة المراهقة ، والتي يبدأ فيها الوعي بالجسد من منظور النوع (الجنس البشري) ، وتكون الحاجة ملحة إلى فهم ما يدور في هذا الجسد من تغيرات ، هنا تبدأ الأزمة في التعقيد ، إذ يفتقد كل من الولد والبنت إلى المرجعية السليمة لمساعدتهما على فهم ما يحدث ، نتيجة لمنظومة الفكر والأخلاق والقيم المجتمعية التي كرست لها الثقافة العربية على مر التاريخ ، ووصلت بالحديث عن الجسد إلى حد المنع والتحريم تبعا لما يقتضيه السياق ، وذلك تجاهلا لكون الجسد حقيقة ملازمة للإنسان ما دام حيا .

وعلى الرغم من المنجز الذي حققه علم النفس في إطار الكشف بخصوص علاقة المراهق بجسده والمشكلات التي يتعرض لها ، إلا أن

مـردود هـذا المنجـز متواضـع جـدا علـى مسـتوى التحقـق الفعلـي ، فكـل الدراسات النفسية تؤكد على أن المراهقة [٣] تعد من أخطر المراحل التي يمـر بهـا الإنسـان ضـمن أطـواره المختلفـة التـي تتسم بالتجـدد المسـتمر، ومكمـن الخطر فـي هذه المرحلـة التي تنتقل بالإنسـان من الطفولـة إلـى الرشد، هـي التغيـرات فـي مظـاهر النموالمختلفـة (الجسـمية والفسـيولوجية والعقليـة والاجتماعية والانفعالية والدينية والخلقيـة)، ولمـا يتعرض فيهـا الإنسـان إلـى صراعات متعددة، داخلية وخارجية .

وعلى الرغم من ذلك كله فإن الجسد يعد من المقدسات والأسـرار التـي لا يمتلك المراهقون المرجعيـات السليمة للتعامـل معهـا ، وبخاصـة أن الأبـوين وأفراد الأسرة يحجمون هم أنفسهم عن التدخل فـي القيـام بـدور فـي تـوعيتهم إما بدافع الخجل ، أوبدافع الحرام .

أما في المراحل العمريـة الأخـرى– والمتقدم منهـا خصوصـا- فـإن الأمـر يزداد سوءا على المستوى الواقعي، فكثير مـن النـاس يحجم حتـى يومنـا هـذا عن عرض مشكلاته الجسدية حتى علـى الأطبـاء والمختصـين، وبخاصـة إذا ما تعلقت بالجنس، خوفا من المساس بهذا المقدس، وهومـا يـؤدي لمشـكلات

---

[٣] - يمكن العودة في ذلك إلى :

- محمد مصطفى زيدان : النمو النفسي للطفل والمراهق – منشورات الجامعة الليبيـة – ١٩٧٢م .
- عبدالسـتار إبـراهيم : الاكتئـاب - سلسـلة عـالم المعرفـة - الكويـت - ع٢٣٩ - نـوفمبر ١٩٩٨م .
- حامد عبدالسلام زهران : علم نفس النمو - الطفولة والمراهقة - القـاهرة - عـالم الكتـب –القاهرة- ٢٠٠١م.

صحية ونفسيه حقيقية ، تزداد كلما كانت المجتمعات مغلقة قياسا إلى نظيرتها المفتوحة التي استطاعت طرح مشكلات الجسد للمناقشة في حدود وأطر ثقافية وليست في حدود الانحلال.

غير أن العقلية العربية تحتكم في معارفها وممارساتها الجسدية وبخاصة الجنسية منها إلى مصادر غير موثوق بها في الغالب الأعم ، يعود بعضها إلى التخيلات والأوهام ، ويعود بعضها إلى الممارسة والخطأ حتى بعد الزواج ، ويعود بعضها إلى معلومات الآخرين غير المحتكمة غالبا إلى مرجعية علمية بالمفهوم الحقيقي .

إن فكرة تهميش الجسد وتحريم ومنع غالبية ممارساته كان لها كبير الأثر في تحديد مسار العقلية العربية وطبيعة اشتغالها ، ولا يعني ذلك بالضرورة الدعوة إلى مخالفة منظومة القيم والتقاليد السائدة، أوالدعوة إلى الحرية الجنسية فذلك له محاذيره ومضاره أيضا ، ولكنه يعنى من أقرب الطرق طرح ومناقشة هذه القضايا على نحوعلمي ، الأمر الذي سيخلخل حدة وقداسة هذه الممنوعات وينتقل بها من إطار الخيال غير المؤسس إلى إطار الواقعي القابل للتفكير فيه على نحوسليم دون تزيد أومغالاة ، فمادام الجسد واقعا ، ومادام هوالسبيل الوحيد للمحافظة على بقاء الجنس البشري واستمراره ، لذا فإن الأمر يتطلب طرحه للمناقشة بوعي أكثر مما هومتحقق بالفعل ، حيث سيؤدي ذلك على أدنى تقدير إلى تهشيم هذه القداسة ونقله من إطار الوهم إلى إطار الحقيقة ، فالمنهي عنه دوما يمثل رغبة مستمرة في اختراقه ، وعادة ما يكون هذا الاختراق مخالفا لما هومتعارف عليه خلقيا ودينيا وصحيا .

ربما من هذا المدخل استطاع المنجز الأدبي عبر السرد أن يشتبك مع الجسدي ويسعى إلى اختراق قداسته ، وبخاصة في الأعمال التي تحتكم إلى وعي فكري أوفلسفي معتدل نسبيا ، وليس إلى تناوله من المنظور الشبقي ، أوبوصفه حلية جمالية لمجرد استثارة الغرائز.

الجسد في الرواية العربية :

عبر التاريخ الروائي العربي لم يغب الجسد عن الحضور في كثير من الأعمال الروائية ، واتخذ صورا عدة للتعبير عنه ، منها :

- تصوير مشاهد الاغتصاب والتغرير بالفتيات .
- تصوير العلاقات الجسدية بين العاشقين والمحبين .
- تصوير العلاقات المحرمة بين الرجال والنساء من خلال الجنس الرخيص في المراقص وبيوت المتعة .
- تصوير العلاقات المحرمة المعتمدة في الأساس على الشذوذ (المثلية).
- تصوير المشاهد التخييلية المتعلقة بالجنس في عقول شخصيات الروايات .

غير أن الجسد عموما عبر هذه الأعمال كان ينطلق من فكر الكشف عن المستور ، واختراق الحجب، وما وراء الأستار ، إما بهدف الإمتاع والإثارة والتشويق ، أوبهدف تعرية ونقد المجتمع ، أوبهدف هدم المرتكزات القارة في ذهن المتلقي ، وهوما يمكن رصده عبر الأعمال الروائية لإحسان عبدالقدوس ، ونجيب محفوظ ، وأحلام مستغانمي ، وغيرهم كثير ممن تناول الجسد كليا أوجزئيا في نصوصه الإبداعية ، وهوما استثمرته الرواية الجديدة

في كثير من أعمالها ولكن على نحوأعمق بالاتكاء على الوعي ومرتكزاته الفكرية والفلسفية .

ويعد مشروع إحسان عبدالقدوس الروائي أحد أكثر العلامات الدالة على الوعي العربي ومناقشة قضايا الجسد والمرأة عموما ، فلا تكاد تخلو قصة أو رواية من حضور المرأة والعلاقات الجسدية ، وإن كان الجسد في تجلياته الجنسية هو الأكثر حضورا ، فقد اهتمت رواياته على مستوى الموضوع بتناول قضايا المرأة وعلاقتها بالرجل ، وتصوير الحياة الاجتماعية في بعض مظاهرها المختلفة ، وحرية الفرد وحرية المرأة ، وحرية المجتمع ، كما تميزت رواياته على مستوى أسلوب الكتابة ببساطة التركيب وسلاسة الحكي ، وواقعية الأحداث المروي عنها .

وقد عمل إحسان في كتاباته السردية عموما على تعرية النفس البشرية خاصة الأنثى وقدم لنا ثلاثة نماذج نسوية في روايته التي أثارت ضجة كبيرة ونوقشت في مجلس الشعب آنذاك" أنف وثلاث عيون" ، وتحكي عن شخصية الطبيب الشاب هاشم عبد اللطيف، وعلاقاته بثلاث فتيات مختلفات في الطباع، أمينة، ونجوى ، ورحاب (الفتاة اللبنانية صغيرة السن)، وطرحت أسئلة جوهرية في الثقافة العربية ، وتركت الأحداث لتجيب؛ كيف يختلف سلوك الرجل ورد فعله باختلاف طبيعة وأخلاق المرأة التي يتعامل معها، بل كيف يتغير رد فعل الرجل من مرحلة عمرية إلى أخرى.

وقد كانت هذه الرواية تجربة فريدة في الإنجاز الروائي – آنذاك - ، لكونها تجربة ممتدة، رصدت تطور الشخصية على المدى البعيد، ليس فقط على مستوى التصاعد الدرامي ، بل كلما أوغل الدكتور هاشم عبد اللطيف

في العمر وقابل المزيد من التجارب، ظهرت لنا شخصيته في ثوب جديد (كل عدة فصول) : شخصيته التي بدأ بها الرواية ، مضافا إليها تطور هذه الشخصية بمرور الوقت، وتشتبك الرواية عبر ذلك جميعه وفي نسيج السرد، مع منجز علم نفس السلوك : سلوك الرجل وسلوك المرأة ، ردة فعلها، ما يدور بأعماقها، أدق مشاعرها[٤] .

وإذا كان مشروع إحسان عبدالقدوس السردي قد جعل المرأة محورا له في كل أعماله الإبداعية ، بجسدها ومشاعرها ، فإن نجيب محفوظ لم تخل أعماله من التعامل مع جسد المرأة ، غير أن النظرة إلى المرأة بينهما فيها اختلاف جوهري ، فعند إحسان تستطيع المرأة أن تتخطى جسدها على الرغم من كل ما تواجهه وتتعرض له من انتهاكات ، وتعيد بناء نفسها فتنتقل من مجرد كونها جسدا لا يرى فيه الرجل سوى المتعة ، إلى كونها كائنا له فاعليته في الحياة .

أما المرأة عند محفوظ فيلاحظ عبر أعماله أنها لا تستطيع تخطي أقدار جسدها وانتهاكاته ، فإما أن تختفي من الرواية دون مبرر مثل نور في رواية اللص والكلاب ، أوأنها تستجيب لقدرها ولاتمتلك أية قدرة على تغيير مصيرها ولا تسعى لذلك في الأساس ، مثل نساء رحلة ابن فطومة جميعهن، ونساء قشتمر، ونساء الثلاثية ، ونساء بداية ونهاية ، وغيرهن .

---

[٤] - قد لا يجد القارئ المذكر ما يلفت انتباهه في هذه الرواية ، لكن الأمر سيختلف بالنسبة للمرأة ، التي ستلمس مقدرة إحسان عبد القدوس في وصف مشاعرها الداخلية وردود أفعالها وسلوكياتها على نحو كبير .

على هذا الأساس كان الجسد الأنثوي ممثلا للجنس في الرواية العربية حتى نهاية التسعينات من القرن العشرين ، أما مع الرواية الجديدة فقد انفتحت الرؤية إلى الجسد على أقصى مدى للاتساع ، فأصبح الجسد باعثا للجنس ، ومنطلقا للوعي ، ومَعْبرا لقدرات الإنسان الطبيعية والميتافيزيقية سواء على مستوى المهارات الجسدية الرياضية والموسيقية والحركية عموما ، أوعلى مستوى التواصل الروحي عبر الممارسات الارتقائية ، ومنها اليوجا والصوفية ....إلخ ، كما أن الجسد يصبح مساحة للتعبير عن علاقة الإنسان بالمجتمع المحيط ، وتعبيرا عن ثقافات وعادات وتقاليد الشعوب .

هنا لايصبح الجسد كما كان عليه الأمر في الرواية قبل الجديدة ، وإنما يتخذ الجسد هنا – في الرواية الجديدة - أبعادا لم تكن موجودة من قبل ، فالاستحضار الجسدي ليس لمجرد المتعة ، وإنما للاستكشاف ، ومحاولة فهم الذات ، وفهم العالم ، فيصبح الجسد استكشافا للحياة بأسرها .

آليات الجسدي في الرواية الجديدة :

تنوعت آليات التعامل مع الجسد في الرواية الجديدة ، بين توظيفه بوصفه حلية (موتيفة) يتم تزيين العمل بها من منظور المتعة والإثارة والتشويق والإمساك بيد المتلقي ليظل مستمرا في التواصل مع العمل ، أوتوظيفه بوصفه أيديولوجيا لتبني قضايا المرأة وقضايا المهمشين كما أقره فكر النسوية (في النماذج التي كانت على وعي بالمفاهيم السليمة للنسوية) ، أو الجسد بوصفه موضوعا ، باعتباره أزمة بشرية محاولة لفهم الحياة من خلاله، والتعرف إليه واستكشاف أسراره .

١. **الجسد بوصفه حلية (موتيفة) :**

ويعد أول مستويات استخدام الجسد في الرواية الجديدة ، حيث يتم التعامل معه من منظور الإمتاع ، كحيلة لجذب المتلقي ، وإجباره على الاستمرار في تلقي العمل ، وهومنظور قديم تجلى في الأدب الصوفي شعره ونثره ، حيث تم الاعتماد على الجسدي والجنسي على وجه الخصوص بوصفه متكأ للتجربة العرفانية والارتقاء في المدارج الإلهية ، وتجلى في حكايات ألف ليلة وليلة ، وفي منجز الرواية العربية والعالمية ، غير أن مستويات استخدامه تعددت عبر هذه الأنواع والسرود ، وتعددت بدورها مع الرواية الجديدة ، حيث كانت قبلا مع كل هذه الأنواع من منطلق كشف الأسرار والحجب ، واختراق ما وراء الجدران ، ولكنها في الرواية الجديدة تنطلق مما هوبعدي لذلك جميعه ، تنطلق ليس من منظور المنع والتحريم ، وإنما من منطلق أن ذلك واقعا يحدث أويمكن أن يحدث على الدوام ، إن لم يكن يحدث في كل لحظة في مكان ما من العالم .

وربما أسهم في ذلك الانفتاح المعرفي وتطور وسائل الاتصال والانفجار التكنولوجي ، الذي أتاح لكل من يريد أن يشاهد ذلك إما عبر مواقع الإنترنت المتخصصة في ذلك ، أوعبر القنوات الفضائية المفتوحة ، وليس معنى ذلك أن الكتابة الروائية عملت على نقل هذه المشهدية من الوسائل التكنولوجية إلى الرواية ، وإنما معناه أن هذا التحول في مسار البشرية عموما غير نظرتها إلى الجنسي بوصفه مدنسا إلى وصفه واقعا تم اعتياده ، وهوما أثر على عقلية المبدع ذاته وتحكم في مسارات تفكيره وآليات منظوره ، فقد سقطت القداسة ، وتهشمت فكرة المنع ، فكل شيء مباح لمن يريد .

هنا تصبح الرواية تعبيرا عن تطور العصر في منظوره للجسد من كونه المخفي على الدوام ، الغائب بصورته ، إلى كونه الحاضر القابل للتحقق ، ويصبح ليس مجرد الكشف عن الجسد هوالحلية ، وإنما الكشف عن تنويعات الجسد ، والقدرة على رسم مشاهده الفارقة هوالحلية .

وتأتي في ذلك روايات ، منها "مسألة وقت " لمنتصر القفاش ، إذ إن الحكاية في الرواية تقوم في أساسها على فتاة تقوم بزيارة الراوي ، وتكشف أمامه عن جسدها ، ويلتحمان في علاقة بين ذكر وأنثى ، وتترك بلوزتها عنده ، وتأخذ بدلا منها أحد قمصانه ، وفى اليوم الثانى يكتشف أنها ماتت غرقا فى عبارة على النيل قبل أن تزوره بثلاث ساعات ، وتنبنى الحكاية على هذه المفارقة :

لم يتأكد من وقت موتها إلا بعدما ذهب للعزاء ، عرف أنها غرقت حوالى الساعة العاشرة صباحا قبل المجيء إليه ، عثروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعدية ، ولا يعرف حتى الآن سبب

تأخرهم فى العثور عليها ، هل لكثرة من تم انتشالهم من الأحياء والجثث ، أم لتأخر الغواصين فى الوصول إلى موقع الحادث ، أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت ؟

تمنى لوسأل والدها فى العزاء عما كانت ترتديه حينما عثروا عليها .

اكتفى بإعادة سؤاله عن الوقت الذى غرقت فيه المعدية .

- **الساعة العاشرة تقريبا .**

نظر يحيى فى ساعته ليمنع نفسه من تكرار السؤال .

فعلى الرغم من كون الحكاية تقوم في الأساس على زيارة الفتاة وإقامتها لعلاقة جسدية مع الراوي ، إلا أن الجسد هنا يأتي حلية ، فالسرد يكشف عن مركزية الأحداث بأنها ليست في الجسد ، وإنما في موتها قبل زيارتها له ، وهوما يعتمد عليه المبدع في الرواية من تفتيت لمفهوم الزمن كما اعتاده الوعي ، ويكون الزمن هنا هوالفارق ، فكيف يزورك شخص حقيقة ، وهوميت قبل زيارته لك بساعات ثلاث ؟ هنا يتفتت مفهوم الزمن تماما ، ويحيلنا إلى الوعي ، فهل الزمن الذي نعرفه حقيقي ، أم أن الزمن لعبة ووهم نحن اختلقناه ؟

كذلك الأمر يأتي الجسد حلية في بعض مشاهد رواية "معبر أزرق برائحة الينسون " لياسمين مجدي ، على الرغم من اعتمادها في مشاهد أخرى على الجسد بوصفه أزمة ، فإلى المستوى الأول – الجسد بوصفه حلية– تأتي بعض المشاهد الكاشفة عن وعي وطبيعة شخصيات الرواية ، فحين يشتم عبدالبديع رائحة الكسكسي الفاسد بحوزة امرأة تركب

متروالأنفاق يخبرها بذلك ، وتتجه الرواية نحوإحالات أخرى جسدية ، تقول[5]:

"عبدالبديع لم يكن يعني أن الكسكسي هو أحد أعضاء الجسد ، الذي تفوح رائحته عفنة ، لأنه يعني الطبق الذي تحمله في يدها ، عليك هنا يا سبأ أن تأخذي دائما بالمعنى البعيد للكلمات ، لا المعنى القريب البسيط من فم رجل قصير بفك كبير ، وحين تغلقين الدولاب تصبح المعاني البعيدة في محيط عينيك ..."

فهذا المقطع يراود المتلقي موهما إياه بأن الجسد أحد المعالجات التي ستتعرض لها الرواية ، ضمانا لاستمرار المتلقي في ممارسة اللعبة ، بوصفه أداة من الأدوات التي تسعى لجذب المتلقي وليست كل الأدوات ، ناهيا بالطبع عن الرؤية المغايرة التي يكشف عنها الوعي حيال مشهد متكرر لكل سكان المدن التي يجري تحت أرضها متروأنفاق ، إذ يتعامل الناس دوما مع هذا الجالس خلف النافذة الزجاجية على أنه آلة ، وهودوما على عجلة من أمره ، ولم يفكر مرة حتى أن ينظر إلى وجهه ليراه منتميا إلى عالم البشر ، الذين قد يتابعون حركاتنا ويشتبكون مع عوالمنا الجسدية .

---

[5] - ياسمين مجدي : معبر أزرق برائحة اليانسون - سابق– ص٢٠.

٢. الجسد بوصفه أيديولوجيا :

في الأدب المعاصر وعلى مستوى السرد – خصوصا – كان الجسدي موضوعا للحكي ، واشتهرت في ذلك كتابات منها كثير من الأعمال الروائية لإحسان عبدالقدوس ، ويوسف إدريس ، وغيرهما .

غير أن الموضوع ظل مقتصرا في وعينا العربي على التعبير عنه من المنظور الذكوري البحت ، فلم تكن المرأة بقادرة على الدخول في هذه المنطقة ، ولم يكن الرجل مهتما بالتعبير عنها من منظور ووعي المرأة ، وهوما غيرته الكتابة النسوية في مفهومها الذي يتعامل مع النسوية من منظور كونها تعبيرا عن قضايا ووعي المرأة سواء أكان صادرا عن المرأة، أم عن الرجل .

بهذا الوعي لا تكون الكتابة النسوية هي الصادرة عن المرأة فحسب ، وإنما هي المعبرة عن قضايا ووعي المرأة ، وهومفهوم منفتح نسبيا عما يتم تداوله من مفاهيم حول الكتابة النسوية .

ومن هنا يكون التعبير عن الجسدي – المعني هنا – في الكتابة النسوية هورصد للتعامل مع هذا الجسدي من وجهة نظر المرأة سواء في الكتابة الروائية للمرأة ذاتها ، أم في الكتابة الروائية للرجل عن المرأة ولكن من منظورها ومشاعرها هي .

على هذا الأساس فإن مفهوم الأدب النسوي يشير إلى الكتابة التي تهتم بقضايا المرأة في الثقافة والوعي ، سواء أكتبه كتاب رجال أم كاتبات من النساء ، أما الأدب النسائي ، فهو الأدب المكتوب من قبل كاتبات سواء أعبر عن قضايا المرأة أم عن قضايا الإبداع عموما .

تأتي رواية "طرشقانة"[٦] لمسعودة أبو بكر[٧] منطلقة من التعامل مع الجسد بوصفه أيديولوجيا ، إذ تحكي عن سيرة الطرشقانة (الرجل الذي يقف على أعتاب الأنوثة) ويرغب في أن يتحول إلى أنثى مجاهرا بذلك ، متحديا لتقاليد الأسرة المجتمع (العربي التونسي على وجه الخصوص) ، ولا يخجل من إخفاء رغباته ، ولا من صبية الحي الذين يهتفون كلما مر أمامهم بأغنية يرددها الجميع :

" طرشقانه ولّى ...مرا ..." ص١٢ .

غير أن الجديد في الأمر أن الكاتبة لا تتعامل مع الموضوع من منظور ضيق ينحصر في إطار الجنس ، وإنما تنفتح به على وعي الأنثى ومشاعرها الداخلية ، فمراد (الطرشقانة) يحمل قلب أنثى ، ويعشق تفاصيل الحياة الأنثوية ، ويهتم بها ، ويبدع فيها بما ينال إعجاب النساء أنفسهن ، ويتبدى ذلك في ذوقه الأنثوى الرقيق الذي يتكشف عبر طريقة تنظيمه لشقته في حي الزهراء ، واختياره لأدوات المطبخ والحمام ، وعشقه لاختيار الملابس الداخلية الأنثوية وألوانها :

لا يسع الزائر لشقة مراد وقد نما لديه إحساس أنه في بيت رجل غير عادي ، من نسيج مغاير ، إلا أن يعيش حالات من الانبهار ، حتى وهو يلج المطبخ ، حيث يفاجؤه الذوق الرفيع في ترصيف أدوات الطبيخ ومختلف

---

[٦] - مسعودة أبو بكر : طرشقانة – دار سحر للنشر – تونس – ١٩٩٩م .

[٧] - صحفية وروائية وشاعرة تونسية ، لها أعمال روائية منها : ليلة الغياب ، ووداعا حمورابي ، ولها مجموعات قصصية منها : طعم الأناناس ، ووليمة خاصة جدا ، ولها كتابات للأطفال ، وديوان بعنوان لؤلؤ لجيد الكلام .

المواعين ، وبريق الجليز والحيطان كما لو كانت وراء ذلك أصابع أنثى حاذقة ، وربة بيت من الطراز الأول .

لكن مهما كان حذق ربة البيت ، ولمسات الأنثى في التزويق والترتيب والنظافة ، فلا يتصور من يفتح الحمام بشقة مراد العجيبة أن بنت امرأة بإمكانها أن تفوق مرادا في شيء بل إنها ستبدو بسيطة الذوق بدائية الترتيب ، محدودة الخيال والذائقة الجمالية .. كان المغطس شبيها بفلك بين السماء والأرض ، من حوله تنبثق شلالات من جبال الطين والخضرة والصخر وطيور تفرد أجنحتها للطيران توقفت فجأة في حالة تأمل ممتدة للكون الخرافي من حولها ... ص ٣٤.

إن الطرشقانة عبر سياق الرواية لا يصبح مجرد شخص مصاب بالشذوذ الجنسي والرغبة في الاختلاف عن نوعه (جنسه) ، وإنما في شعوره بالاختلاف عن نوعه ، ودفاعه عن النوع الآخر ، وتفكيره في الأمر من منطلق فلسفي بأيديولوجيات نسوية تتجاوز مجرد مناقشة حقوق المرأة في المجتمع مثل حقها في التعليم وحقها في الإتجار وفي ممارسة الحياة العامة ، إلى مناقشة قضايا أنثوية لا تحظى باهتمام المجتمع .

وتأتي أولى هذه الأيديولوجيات متمثلة فيما يمكن تسميته بأيديولوجية الرجولة ، فماذا تعنى الرجولة بعد أن استطاعت المرأة القيام بكل الأعمال التي كانت من اختصاص الرجل ليكتسب مفهوم الرجولة ؟ ألا تعود جذور هذا التفريق الحاد بين المذكر والمؤنث إلى وعي الموروث الثقافي العربي الذي يأبى الاستجابة لكل التطورات التي طرأت على الحياة العربية ذاتها بما

يجعل هذا الوعي في نهايته يمثل ازدواجية تضاف إلى عديد الازدواجيات التي تعيشها الثقافة العربية ؟

من هذا المنطلق تفجر الرواية عبر شخصية مراد قضية الرجولة في مقابل الأنوثة وإمكانية التعامل معها من منطلق الحريات التي تتبناها الشخصية العربية ظاهريا وتدعو إليها ، وهو ما يفتؤ مراد في طرحه ومناقشته مع ابن عمه أستاذ الفلسفة ، مناقشة تنم عن وعيه وقدرته على الاختيار حتى لو كان ذلك سيحدث صدمة للمجتمع .

أما على مستوى الجسدي وحضوره في الرواية فيأتي عبر وعي شخصية مراد الشواشي ، وتعامله مع متطلبات جسده وممارساته المثلية من منطلق فكري يصل به إلى حد سوق الأدلة والبراهين على هذا الفعل الذي يراه العامة شذوذا ، ويراه هو غير ذلك ، فيرد على ابن عمه غازي أستاذ الفلسفة عندما يتهمه بإدمان الانحناء:

" وماذا تعيب في الانحناء ؟ أما علمت أنّه ما فاز باللذة إلاّ منحن ...وما غنم إلاّ منحن وما حقّق مأربا إلاّ منحن ....الانحناء حكمة يا أستاذ الحكمة ، بفضلها يسهل عليك العبور من الأبواب الواطئة .. تقي هامتك من أن ترتطم بالعارضة...الرياح عادة لا تكسر إلا الأعواد التي تدعى الصلابة والعند .. أحمد الشواشي أبي وعمك الذي تفخر بسيرته لم يكن يؤمن بحكمة الانحناء فقصمت ظهره الريح ..شطرته نصفين وطالت نقمة الريح زوجته .. وعاش مراد يتيما لم يجد إلا عطف النساء ، نساء عائلة الشواشي لأن الرجال أشاحوا بوجوههم عنه ، ثم اعلم يا فيلسوف زمانه أن الانحناء نوعان .. انحناء تختاره أنت دون أن يدوس أحدهم على

رقبتك ويورثك المتعة ، وانحناء تمارسه بإكراه يخضع له حتى فحل الرجال منكم وهو مغلوب على أمره .. انحناء تجرون إليه قسرا .. يورثكم التبعية والذل ، فيبتلع الواحد منكم السكين بدمها ويطوي همه بين ضلوعه تكتما ، فعن أي انحناء تتكلم ؟ هل ترثي لحالي حقا .. أم أنت لا تعي أن حالك أبشع من حالي .. أتريد أن أقيم مناحة عليك وعلى أشباهك من الرجال ؟ " ص١٥، ١٦.

ومن هنا تأتي الصدمة ليس فقط مع طرح مراد (الطرشقانة) لشذوذه الجنسي – كما يسميه العامة – وإنما أيضا من منطلق مخالفته لما هو قار في وعي الثقافة العربية حول مفاهيم الرجولة والجسد ، والتي درجت على تأكيد مفهوم الفحولة الجنسية لصالح الرجل ، ونبذ الانحناء بكافة أشكاله وارتباطاته الجسدية والاجتماعية والسياسية ، غير أن الرواية إجمالا تسعى لإعادة التفكير في كل هذه الأمور من منطلق وجهة نظر مراد وأمثاله في المجتمع العربي عموما .

٣. الجسد بوصفه موضوعا :

حيث تتناول الرواية الجسد بوصفه الموضوع الذي تنبني حوله الرواية ، سواء تم التعامل معه باعتباره أزمة بشرية وموضوعا يجب تداوله ومناقشة أبعاده الفلسفية والمعرفية والتاريخية ، مثل روايات : شارع بسادة لسيد الوكيل . أو تم التعامل معه باعتباره كشفا للمستور وفضحا للمسكوت عنه ، مثل رويات : الآخرون لصبا الحرز ، ورائحة القرفة لسمر يزبك .

وقد شهد موضوع الجسد في بعض البلدان العربية توظيفا مكثفا في البناء الروائي ، ومنها المملكة العربية السعودية على وجه الخصوص ، إذ ظهرت

عديد من الروايات بعد أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد ، وعابر سرير) ، تدور جميعها حول الجسد ، ومنها : "حب في العاصمة" لوفاء عبد الرحمن، و"نساء المنكر" لسمر المقرن، و"الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحيميد، و"الواد والعم" لمفيد النويصر، و"ملامح" لزينب حنفي، و"الآخرون" لصبا الحرز، و"الأوبة"، وغيرها من الروايات السعودية التي وظفت الجنس على نحو متسع يشمل كل الرواية .

وترى بعض الدراسات أن السبب في انتشار الرواية السعودية يعود لتناولها موضوع الجسد ، فقد بلغ عدد الروايات السعودية التي توظف الجنس والجسد عام ٢٠٠٧م ، عدد ٥٥ رواية، وفي عام عام ٢٠٠٨م ، بلغ ٦٤ رواية ، وفي عام ٢٠٠٩م وصل إلى نحو ٧٠ رواية [٨] .

تأتي رواية صبا الحرز [٩] " الآخرون" [١٠] مرتبطة بهذا النوع من الكتابة (الجسد بوصفه موضوعا) ، حيث ترتكز أزمة الرواية منذ البداية وحتى النهاية على علاقة البطلة بجسدها ، ورغباته ، محاولة للتصالح مع فكرة العري التام وعدم الخجل من حاجات الجسد.

تناولت الرواية عددا من الأزمات النفسية والفكرية ، مثل تقبل الموت ، ومبدأ الثواب والعقاب الأخروي ، والتناقض السلوكي ، ومحاولة غسل

---

[٨] ـ ببلوغرافيا الرواية السعودية- نادي الباحة الأدبي – المملكة العربية السعودية – ٢٠٠٧م .

[٩] ـ صبا الحرز اسم مستعار لكاتبة الرواية التي أشارت بعض المتابعات النقدية في الصحف وعلى صفحات النت بأنها فتاة عشرينية من منطقة القطيف في المملكة العربية السعودية .

[١٠] ـ صبا الحرز: الآخرون – دار الساقي- بيروت – ٢٠٠٦م .

الذنوب وذلك من خلال شخصية تعيش في مدينة القطيف (السعودية) ، شيعية المذهب ، تقع فريسة للصراع بين رغبتها الجسدية وعقدة الذنب والخوف من العقاب ، فتنخرط في العمل التطوعي للقيام بدور ديني وتوعوي في بيئتها المحلية ، من أجل التغلب على عقدة الشعور بالخطيئة والذنب بسبب علاقتها المحرمة والتي كما تقول ساردة بضمير المتكلم الفرد على لسان البطلة بعد أن مارست لعبة الجسد مع صديقتها ضي :

وما كنت لأصادر رغبات جسدي ، لوكنت أفهمها ، أوأستوعبها ، أو لو أنه يتفضل قليلا ويفتح معي حوارا قصيرا حولها . لوأنه يختصر الأمر في بضع نقاط واضحة . لست ملاكا ، ولا أدعي الفضيلة المطلقة ، ثم إنها ليست أولى خطواتي باتجاه الجحيم ، كل ما في الأمر أني أحتاج إلى أن أفهم ، هذه الفوضى المعتمة تذبحني ، إن أساق في ليل العميان هذا ، وما من نهار يطل علي .

وفي محاولة للحبكة الفنية وكسب ثقة المتلقي ، تتعرض الرواية على نحوسردي مترابط لبعض ملامح الحياة في المجتمع السعودي ، وهي في الآن ذاته مبررات للتعاطف مع البطلة المثلية (التي يصنفها الوعي الاجتماعي على أنها شاذة) ، فتعرض الرواية للظلم الاجتماعي والطبقي الذي يعاني منه الشيعة (الذين تنتمي إليهم البطلة) وهم الأقلية في المجتمع السعودي ، وما يواجهونه من تفريق في فرص التعليم ، وتفريق في الوظائف والمناصب ، واضطهاد ديني وفكري .

ثم في محاولة لتبرير فعل البطلة تكشف عن بعض من حياتها الخاصة متمثلة في مرضها الوراثي بالصرع ، والمصابة به بسبب حمل والدتها

للجينات ، وهوما كان عائقا لها ، منعها من فرصة التعليم واختيار تخصص أفضل في جامعة الملك سعود ، لأنها تحتاج الى عناية ومراقبة صحية بسبب نوبات المرض المفاجئة ، وما يسببه ذلك من ألم نفسي لشعورها الدائم بالشفقة لكونها محورا للحديث بين زميلاتها .

وبعد التخرج سبب لها تكرار النوبات مخاوف غيرت مسارات حياتها ، فكان وراء اضطرارها لترك العمل الذي أحبته ، كمدرسة في روضة أطفال، خوفا من أن تباغتها نوبة أمام الأطفال فتروعهم. وكان وراء رفضها الزواج من ابن خالتها خوفا من نقل المرض لأطفالهما ، وخوفا من عدم قدرتها على الاعتناء بهم ، وخوفا من حدوث نوبة أثناء علاقتها الحميمية مع زوجها ، وخوفا من نفوره.

وجاءت وفاة أخيها حسن بسبب مرض وراثي آخر ، وهوتكسر الدم المنجلي ، وقد نجحت الرواية في سرد تفاصيل وملامح المرضين وشرح أعراضهما على نحوغير متكلف ، عبر بناء لغوي منضبط .

ارتكزت الرواية بشكل عام على إبراز الاختلاف في الآخر وفكرة تقبله ، سواء كان الاختلاف في الميول الجنسية والرغبات أوالاختلاف في المعتقدات الدينية ، كذلك الاختلاف في الصحة والمرض والتناقضات الحادثة في المجتمع ، وعرضت نموذجا بسيطا وغير متكلف للحياة الجامعية في وسط يمنع الاختلاط ويفرق بين الجنسين.

وعلى مستوى الوعي والمعاصرة ترسم الرواية بطلة معاصرة ، تتعامل مع الإنترنت والمنتديات الحوارية ، وتنخرط في العمل التثقيفي من خلال المجلة والمطبوعات والنشاط المسرحي في الحسينية ، مثقفة قرائيا ومرئيا ،

وذلك ما يكشف عنه وعي البطلة عبر مقولها ، حيث يرد على لسانها استشهاد ببعض العبارات والمقاطع المقتبسة من روايات وقصص عالمية ، وعلاقتها بالموسيقى وفيروز التي كان لحضور أغانيها أكثر من مشهد داخل الرواية ، كذلك التناص مع بعض المقولات الشهيرة الورادة في السينيما الغربية وتوظيفها داخل السرد.

وعلى الرغم مما توهم به الرواية من أن أحداثها تدور حول شخصية واحدة هي شخصية البطلة ، إلا أن الشخصيات الأخرى لا تأتي فقط خادمة لها ، وإنما تكشف عن حكيها وعلاقتها بالجسد ، ومنها شخصية ضي/ الصديقة المؤثرة في البطلة والتي تمارس معها لعبة الجنس بسادية شديدة ، وكلما زاد الألم زادت متعة ضي.

تعرفت ضي على المثلية من طفولتها حيث كانت تأخذ درسا لدى بلقيس إحدى جاراتها التي تكبرها بأعوام الطالبة الجامعية التي تفضل الأطفال ، وكانت فاتحة العلاقة قبلة تشجيعية من الفم ، ثم تطورت العلاقة فصارت بلقيس بمثابة الأم والمرشدة والمربية لضي التي تعلقت بها كثيرا ، لكنها تفاجأت بإقصائها لها ، لمجرد ظهور علامات الأنوثة البارزة في جسدها ، فهجرتها وأبعدتها عن زيارتها جيث أخبرت والدي ضي أنها متفوقة ولا تحتاج الى دروس اضافية ، وقد تنبهت ضي الي حب بلقيس للصغيرات فقط حينما لمحت طفلة أخرى بدأت بأخذ الدروس بانتظام عندها.

علاقة ضي بالبطلة علاقة جسدية ، فقد كان لضي الدور الرئيسي والأول في تعريف البطلة بالمثلية وبحاجات الجسد واشتهاءاته ، وكانت تعتبر البطلة عبدتها ، وتبلور ذلك في خاتم الزواج الذي أعطته إياها ، وأخذتها معها إلى

حفل المثليات ، وقدمتها للجميع على أنها رفيقتها وملك خاص لها ، على الرغم من وجود خلافات كثيرة بينهما ، وتجاذب وخصام على فترات طويلة.

انتهت علاقة ضي بالبطلة بعد رفض البطلة لها أثناء علاقتهما الجنسية فقيدتها من يديها ومزقت جميع ملابسها ، وبدأت تغتصبها وتقطع جسدها بالمقص ، وتنعتها بالعاهرة ، وبعد محاولات ، استطاعت البطلة الهروب منها وقطع علاقتها بها لمدة سنتين تقريبا ولكن في نهاية الرواية تعود إليها بسبب شعورها المرير بالوحدة ، والحنين ، أو ربما محاولة للإثبات أما ذاتها بأنها ليست مثلية وأن عشقها لضي لم يكن غير نزوة ، وتجربة ، تعرفا فيها إلى جسديهما ، ولعبا حتى النهاية .

وتأتي شخصية دارين منطلقة من الوعي بالجسد وباحثة عنه ، وهي الصديقة الجديدة التي تعرفت عليها البطلة في حفلة (للمثليات) ورغم ارتباط كل واحدة منهما بأخرى إلا أنهما استرقا قبلة في المخزن بعيدا عن الأنظار ، وكانت هذه فاتحة العلاقة بينهما لاحقا . دارين هي الفتاة المحللة الثاقبة ، الكثيرة العقل والتي ترجع حدوث الأشياء إلى أسبابها المنطقية وتربطها دائما بالأحداث السياسية التي مرت بها منطقة القطيف عام ١٤٠٠هـ ، وعلاقة السنة بالشيعة وعدم وجود عدالة اجتماعية أومساواة مع السنة لأن الشيعة هم الأقلية المختلفون. علاقة دارين بالمثلية علاقة رغبة وحب ، وقد اكتشفت ذلك مبكراً مع ابنة عمها ناديا ، وارتبطا كثيرا خلال مراحل عمرهم حتى الدراسة الجامعية ، والتي انفصلت فيها ناديا عنها فجأة بلا مبررات فقط لأنها أحبت فتاة أخرى مما ترك لها جرحا لم تستطع التغلب عليه ، وحكم بالفشل

على كل علاقة جديدة ، وقد قامت البطلة بمساعدتها في التواصل مرة أخرى مع ناديا وعودتهما كحبيبتين مرة أخرى

وتأتي شخصية هبه ، بوصفها صديقة أخرى للبطلة لكنها ليست مثلية ، ترمز إلى الفتاة الطبيعية والبسيطة ، تتميز بالبراءة نوعا ما ، والإلحاح وبساطة التفكير ، تتشارك مع البطلة الأنشطة التطوعية والأعمال التي تقومان بها في الحسينية وخدمات الحي. تركت البطلة فجأة في صورة تقليلدية جداً عندما قبلت عرض زواج من أحد الأقارب ، وكان يمكن لهذه الشخصية أن تكشف عن الكثير من عالم الجسد لدى غير المثليات .

أما شخصية هداية، وهي مسئولة الأنشطة بالحسينية وتعتبر الموجهة للمتطوعات ، والرقيب على ما يتم تنفيذه أوعدمه ، فإنها ترسم صورة للتزمت والسلطة الدينية المهيمنة .

ويتمثل الوعي الثقافي المعاصر في شخصيتي عقيل وسندس، وهما شقيقان يعدا- كما تشير الرواية - نموذجا للشباب الشيعي المثقف والفاعل في المحيط البيئي ، حيث يتشاركان في عمل المجلة المحلية التي تهدف إلى الإرشاد والتوجية والقائمة على الجهود الذاتية ، علاقة سندس مع البطلة شبه سطحية ، أما عقيل فهوالمرشد والمفكر والرمز المستنير والموجه للبطلة ويديران معا منتدى تثقيفيا عبر النت لكنه ، تأثر كثيرا بعد تعرض المجلة وكتابها لهجوم شرس يمس نزاهتهم.

كذلك يتمثل الوعي المعاصر في شخصية ريان، صديق البطلة عبر شبكة الإنترنت ، حيث تتشكل علاقتهما في إطار الغزل والاستملاح ، غير أنها تمر بفترات متواترة بين الحضور والغياب ، ويتدخل اختلافهما

المذهبي (سني وشيعية) في إنهاء علاقتهما بعد مشادة كلامية حول العقيدة واختلافها بين المذهبين وذلك بتسفيهه وتعاليه على الشيعة وتكفيرهم على حد تعبير البطلة.

أما الوعي الديني ، فيتمثل في حسن ، أخوالبطلة المتوفى في ريعان شبابه بسبب مرض تكسر الدم المنجلي (تقريبا) وهومرض وراثي بسبب زواج الأقارب ، والذي مثل للبطلة صورة الموت غير العادل من وجهة نظرها ، ومن ثم إبراز حجم الفقد والخوف من الموت والتطلع الى عالم أخروي أجمل .

وتأتي شخصية عمر منطلقة من الوعي ذاته ، فهو الصديق السني ، الشريك ، الذي يتشارك معها كل شيء والذي كشفت له عن سرها (المثلي) وعلاقتها بضي ، ثم تحول إلى حبيب ورفيق سرير في نهاية الرواية.

الأم ، محمد (الأخ الأكبر) ، هما نموذجا الأسرة الظاهران في الرواية بخط رفيع ، الأم التي لا تتدخل في شئون ابنتها ، وتلوم نفسها أشد اللوم على مرضها ، وكذلك محمد الأخ الأكبر الذي يشعر بالمسئولية تجاه أهله ، ويلوم نفسه كثيرا لأنه لم يمرض مثل اخوته رغم أنه الأكبر ، وهونموذج للأخ الأكبر المتدين الرحيم والمحب لأهله.

غير أن الرواية على الرغم من هذا الزخم في الأحداث والتعدد في الشخصيات الممثلة لشريحة مجتمع كامل بانتماءاته الفكرية والدينية والاجتماعية ، لم تستطع التخلص من النهاية التقليدية جداً ، والتي لم تستثمر روح الاختلاف السائدة طوال الرواية ، حيث تلجأ إلى جعل البطلة تلجأ لأن تكون أنثى طبيعية تحب الرجل وليست مثلية ، وربما يبرر ذلك السلوك من

الروائية السعي نحو إرضاء الذوق العام للمجتمع الشرقي العربي الذي يعيش الاختلاف داخليا ولا يقبله ظاهريا .

منطق الجسدي في الروائي :

إن اللجوء إلى التعبير عن الجسدي في كثير من الأعمال السردية التي تنتمي إلى الرواية الجديدة ، لم يأت من فراغ ، ولكن تحكمه في الغالب منطلقات فكرية تكشف عن آليات اشتغال عقل الكاتب / الروائي في اشتباكه مع الجسدي ، وتتنوع هذه المنطلقات في مرجعياتها إلى ما هو ديني ، وما هو فكري ، وما هوغريزي في أنفس البشر عموما .

غير أنها جميعا تخضع لمنطق علاقات الذات الفاعلة بمستوياتها الجدلية المتنوعة: الأنا مع الآخر ، والأنا مع الأنا ، بين التعبير عن الاحتجاج ، وتأكيد الذات من خلال نفي هيمنة الآخر ، واكتشاف الذات ، ومحاولة اكتشاف الآخر ، وهوما يؤكده استقراء النصوص الإبداعية ذاتها .

١. الكتابة بوصفها احتجاجا عند الكتاب من الرجال:

التعبيرعن الرفض خصيصة بشرية متأصلة في النفس الإنسانية ولدت منذ أن ولد وعيه قبل أن ينزل إلى الأرض ، وصاحبت مسيرة تطوره عبر الحياة ، وتحولت من الرفض الديني والاجتماعي ، إلى الرفض المرتبط بالنظم السياسية الوضعية فيما يمكن تسميته بثقافة الاحتجاج .

فعلى الدوام وعبر التاريخ كانت هناك جماعات تتخذ الموقف المضاد من سياسات الدولة ، غير أن هذا التضاد لم يكن مطروحا على السطح مع النظم الملكية والديكتاتورية ، ولكنه كان موجودا ويعمل في الخفاء دوما .

ولكن مع تعقد مفهوم الدولة ، ونموالوعي السياسي في انتقاله من النخبة إلى العامة ، وظهور مصطلحات مثل الديمقراطية وحقوق الإنسان والحريات الفكرية بأنواعها ، بدأ مفهوم الاحتجاج يتأسس على نحوما وصل إليه في حياتنا المعاصرة الآن .

إلا أن الاحتجاج بوصفه فعلا ثقافيا يظل مرهونا بالإطار العام للسياق الثقافي الذي أنتج فيه ، وهذا بدوره يختلف من مجتمع لآخر ، ومن دولة لأخرى ، فالاحتجاج في الدول الغربية المتقدمة يمثل أداة مهمة من أدوات التعبير والتغيير ، فلم تزل الجماعات المناهضة للعولمة تعمل في مظاهراتها السلمية وتحقق نتائج ملموسة ، ولم تزل جماعات حقوق الإنسان تستعين بالاحتجاج السلمي وتحقق عبره النتائج المرجوة أو بعضها على أدنى تقدير .

أما في الثقافة العربية فإن الفن والأدب يعدان المجال الأكثر خصوبة للتعبير عن الرفض والاحتجاج ، بما يقومان به من كشف للهامش البعيد عن أعين السلطة رغم قربه منها ، وافتضاح ممارسات النظام الحاكم ، وكشف أشكال الظلم والقهر ، وكذلك كشف المجتمع أمام نفسه ، ذلك المجتمع الذي غدا يعيش ازدواجية بين ممارساته الفعلية أو معتقداته وتوجهاته الفكرية العميقة ، وبين الصورة التي يبدو عليها ويظهر بها أمام الآخرين .

وتأتي في هذا السياق رواية فاصل للدهشة ، لمحمد الفخراني[١١] ، للكشف عن عالم المهمشين في المجتمع المصري الذين يعيشون في قلب المدينة أو على أطرافها ، لكنهم يوجدون في كل مكان ، في المقاهي والمحال التجارية والأرصفة والطرقات والفنادق الفخمة والمراقص والبارات وكافة الأماكن

---

[١١] - محمد الفخراني – فاصل للدهشة – مرجع سابق- الفصل الرابع .

التـي يتواجـد فيهـا تجمعـات بشـرية ، يقومـون بأعمـال خدميـة ، ويبيعـون المخدرات ويشتغلون بالدعارة ، ويعملون في أي شيء يجلب لهم النقود مهما كانت حرمته .

تبدأ الرواية برسم عالم آخر غير الذي يعرفه البشر ، هو عالم العشش بممارسات أفراده التي تنتمي جميعها إلى الممنوع والمحرم ، فبدري يضاجع امرأته في فترة الحيض ويتفحص مؤخرات الفتيات رابطا بينها وبين أنواع السيارات ، وهلال يستمر في ممارسة المهنة التي ورثها عن أبيه (تجارة المخدرات) ، وفراولة تمارس الدعارة وتبيع المخدرات على كورنيش النيل، مع احتفاظها بسر علاقتها بعمها بدري الذي كان أول من افتض بكارتها وعمل لها قوادا في مجال الدعارة ، وتتشابك العلاقات بينهم جميعا في تقاطعات بينهم من جهة وبينهم وبين الحكومة والمجتمع من جهة أخرى ، لترسم لنا في نهاية الأمر هذا العالم الذي يعيش هناك بوعيه خارج المتن تماما وإن كانت حياته الفعلية داخل عمق المدينة يبيع البضائع الفقيرة ويخترق شوارع المدينة ودكاكينها ليل نهار ، وقد يصل به الأمر إلى المشاركة في الحركات الشعبية الواقعية التي عايشها المجتمع المصري في السنوات الأخيرة ، مثل الاستفتاء على المادة ٧٦من الدستور المصري ، وغيرها .

وتأتي أكثر الملامح التي تتصف بها الرواية متمثلة في مخالفة السائد لطرائق الكتابة والسرد ، سواء في نقل واقع حياة الشخصيات وأفعالها وممارساتها ومعتقداتها كما هو بفجاجته دون تشذيب أو تهذيب ، ونقل مقولها

وتراكيبها اللغوية المنتمي إلى الممنوع في العرف الاجتماعي والأخلاقي ، ونقل أفكارها وتصوراتها عن الحياة كما هي ، يقول في الفصل الرابع :

تقول امرأة قديمة ..

جسم المرأة على شكلين :

الأول كمثرى ..على شكل ثمرة كمثرى ..

الثانى تفاحى .. على شكل تفاحة ..

الجسم الكمثرى فيه الخصر والأرداف أعرض من الصدر .. شكل ثمرة الكمثرى لما تمسكها فى وضعها الطبيعى تجد قاعدتها / أردافها أعرض من قمتها / صدرها ..

العكس فى المرأة التفاحة .. صدرها أعرض من أردافها .. ثمرة التفاح أيضاً لما تمسكها فى وضعها الطبيعى ..

يتفاوت جسم المرأة بين التفاحة والكمثرى ، تجد كمثرى مثالية أو شبه كمثرى ، تفاحة مثالية أو شبه تفاحة ..

تقول المرأة القديمة ..

المرأة الكمثرى أكثر أنوثة وخصوبة من المرأة التفاحة ..

" فراولة " كانت "كمثرى" مثالية لكنها لم تنضج ما يكفى لتشتغل راقصة بأحد القوارب العائمة فى النيل المخصصة لفسحة العامة والأحبة الفقراء ..

فهذه التصورات البسيطة تؤكد على انتماء الإنسان إلى الفلسفة بشكل أو بآخر ، وسعيها إلى تصنيف الجسد وأنماطه فكريا ، إذ إنها مستقاة من الواقع الفعلي للحياة ، توصلت إليها الخبرة وطول الممارسة ، وهي في الآن ذاته احتجاج على طرائق الكتابة السردية بمفاهيمها التي ترسخت ، وبوعيها الجمالي الذي درجت عليه .

وترسم الرواية شخصياتها بواقعها الاجتماعي المرير ، وانتمائها إلى عالم الجسد ، مثل شخصية فراولة ، إحدى الشخصيات الأربع الرئيسة في الرواية ، تقول :

" فراولة " ..

استمرت على الكورنيش لتحقق حلمها فى الاقتراب من باخرة "الباشا" والراقصة " أحلام".. إلا أن أحداً من أصحاب القوارب لم يقبلها راقصة على قاربه لعدم امتلاء بزِّيها ومؤخرتها ما يكفى ..

يعمد الكثير من أصحاب القوارب لتشغيل شابة ، لا يهم تكون جميلة ، المهم تملك جسداً مثيراً ..

ترقص الشابة فى القارب بملابسها العادية ..

عادة تلبس بنطلون چينز يقضم فى مؤخرتها الممتلئة خفيفة الحركة ، "تى- شيرت" أو " بادى " أو قميص ضيق يبرز بزِّينها الكفء .. ترقص على مقدمة القارب وهى راسية على الشاطئ ليشوفها الزبائن على الكورنيش ..

تركِّز فى رقصها على مؤخرتها ، صدرها ، بطنها .. مستعينة بما تتابعه فى الفضائيات ومطربات الكليبات العريانة ، تضيف من إبداعها بمصاحبة موسيقى صاخبة من كاسيت قوى وسماعات مثبتين عند مقدمة القارب..

تصاحب الموسيقى أغانى شعبية ،أو أغانى وقصائد " لأم كلثوم " بأصوات مطربين شعبيين غير مشهورين مع توزيعات موسيقية جديدة راقصة وتبديل لبعض كلمات الأغنية الأصلية ، أو التوقف عند إحدى الكلمات المميزة فيها وتكرارها مع الرقص.

..

" فراولة " ...

الوحيدة تماماً .. لا تعرف إن كان أبوها مقتولاً أو مسجوناً ، تعرف أن أمها ماتت قبلما تكمل رضاعتها بأسابيع..

عمها " بدرى" تناديه باسمه مجرداً ، تحسُّه غريباً عنها .. هو .. رجل افتضها فى الحادية عشرة من عمرها ..

استيقظت مفزوعة فى نهار حار جداً لتجد " بدرى" منتصباً بين فخذيها العاريين ، ليس معهما فى العشة غير فيديو ، تليفزيون ، شريط سكس ، وقطعة حشيش بين فلقتيه تساعده على انتصابه المتشنج ..

.. افتضها ..

.. لم يكن سكراناً يا " فراولة " ..

تدفع " فراولة " له مقابل نومها فى عشته ، رغم أنها لا تدخلها إلا نادراً ..

مرمطها بامتياز ..

صار قواداً لها ..

إن هذه الشخصية التي تعيش الممنوع والمحرم حتى النخاع ، لمن تكن هي المسؤولة بدءا عن ذلك ، وهو ما تكشفه الرواية في الأسطر الأخيرة من المقطع السابق ، ولا تكتفي بمجرد ذكره ، وإنما تقدم اعتراضها على ما حدث لفراولة في تدخل موارب من الراوي كما لو كان يصدر حكمه ويسجل اعتراضه واحتجاجه على هذا الواقع المتهرئ " لم يكن سكرانا يا فراولة " ، ثم "مرمطها بامتياز" ، و " صار قوادا لها " ... وعلى هذا النحو تأتي احتجاجات الراوي عبر الحكي عن شخصياته جميعا ، فيما يشكل موقفا مضادا من الواقع السياسي والاجتماعي المصري عموما .

٢. الكتابة بوصفها تعبيرا عن قهر الرجل :

وذلك من وجهة نظر بعض الكاتبات من النساء (بعض الكتابات النسائية) التي تسعى لإظهار قهر الرجل للمرأة ومحاولته السيطرة عليها ، ربما انطلاقا من الموروث العربي الذي درج على تبعية المرأة للرجل وترتيبها بعده على الدوام .

تحاول الرواية الجديدة في هذا الاتجاه التعبيرعن الواقع الثقافي العربي في نظرته للمرأة وتقليله من شأنها أحيانا ، أو ازدواجيته في التعامل معها أحيانا أخرى ، فنظرة الرجل الشرقي إلى الزوجة تختلف اختلافا كليا عن نظرته إلى أي امرأة أخرى يمكن أن يتعامل معها ، فالزوجة يجب أن تظل صورتها تقليدية ملتزمة بالمعايير والأخلاق العربية الأصيلة ، تلبي احتياجاته وترعى أسرته وتقوم على خدمته ليل نهار ، أما غير الزوجة فيباح لها ما لا يباح للزوجة من رفقة وصداقة وحريات متعددة .

هذا الواقع الذي أتى نموذجه الأمثل في شخصية السيد أحمد عبدالجواد كما رسمها نجيب محفوظ في الثلاثية ، سيظل امتداده في الرجل الشرقي المعاصر على اختلاف طبيعة الحياة واختلاف طبيعة ووعي الرجل ، وهو ما تسعى الرواية الجديدة إلى التعبير عنه بحداثته .

وتأتي رواية "دارية "[١٢] لسحر الموجي معبرة عن هذا الواقع ، فتحكي سيرة فتاة أديبة تتزوج من رجل تحبه كثيرا "سيف " وتنجب منه طفل وطفلة، وتعيش في بيتها كما ينبغي لزوجة وأم مثالية ، غير أنها تصطدم بمفاهيم زوجها عن المرأة وعلاقته بها ، وهو ما يمثل نمطا من أنماط الثقافة

---

[١٢] ـ سحر الموجي : دارية ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ ٢٠٠٨م .

العربية، فهو يرفض عليها أن تعيش حريتها الشخصية ولو على المستوى العقلي ، كأن تحلق بخيالها الأدبي ، أو أن تمارس الكتابة ، فهو يرى المرأة لأعمال المنزل والإنجاب ومتابعة الأطفال وطاعة الرجل ، وليس لها أية إرادة أخرى أو مشاعر يمكن أن تنشأ خارج هذه الدائرة ، ويتعمد على الدوام إهانتها ، وإشعارها بأنها ضعيفة ولا تفهم العالم من حولها :

عندما عادت إلى المنزل باكية ، محنية تحت وطأة الغربة ، وجدته يشاهد التليفزيون ويحدث أمه تليفونيا :

لا طبعا يا ماما ، دبلوم نقد فني إيه وبتاع إيه ! هي فاضية . مش كفاية الكتب اللي مالية لنا بيها البيت،معلهش البنت صغيرة وبكرة تتعلم. ص١١

فهو يراها صغيرة ، يعاملها بنفس النصح والتوجيه الذي يعامل به ابنته ذات الرابعة ، ويعاقبها على أي خطأ ولو كان بسيطا ، ويراها دوما محدودة القدرات ضعيفة ، وهو معلمها وصاحب الفضل عليها في كل نجاح تصل إليه ، وينظر إليها بغير النظرة التي ينظر بها إلى نفسه :

وعندما كان سيف يقارن نفسه بدارية ، تخف كفتها ، كان دائم التأكيد أن العالم هو بيته ، وهو كرجل كان من الممكن أن يستخدم حقه بشكل يتناقض مع قدسية الكيان الأسرى ، بأن يكون له أصدقاء وجلسات في النادي .. كانت دارية تقرأ في عينيه اندهاشا عندما يعود من الخارج فيجدها في جلستها الليلية في الشرفة ، أو عندما يتعثر في أوراق فوق مكتبها ، فتشعر أنها مضطرة لمنح إجابات لا تملكها بعد .

كيف تفسر كآبة ما ، يراها سيف ، في كتاباتها ؟ ص٢٠ـ ٢١.

تشعر دارية بالوحدة وتتحجر في محارة روحها (عنوان الفصل الأول) لا يتبقى لها سوى استدعاء حياتها مع أمها قبل وفاتها ، ودعم كل من أبيها

المثقف وصديقتها الفنانة "هادية" ، ثم الخيال والحلم المختلط بالأساطير الفرعونية التي تهرب إليها وتتكئ عليها وتكون ملهما لكتابتها الشعرية ، وعندما تنشر أول قصيدة لها بمساعدة هادية تتصاعد حدة الخلاف بينها وبين سيف زوجها ، فيهددها : إما أن تترك الشعر أو أن يحرمها من أبنائها ، وهو ما يحدث بالفعل ، فتصل إلى قناعة بالانفصال وترك المنزل والعودة للعيش مع أبيها ، عندما يضيق عليها الخناق فيمنعها من الأصدقاء والتليفونات والنشر:

أنا حاربت كل السنين اللي فاتت علشان شوية هوا أكثر من اللي بتتنفسه أي واحدة ست عادية ، زوجة بس ، جاي دلوقتي تحرمني حتى من الحد الأدنى ده ، مش ممكن تقهر إنسان بالشكل ده يا سيف وتفضل فاكر إنه هيحبك. ص٥٤.

وهنا تقدم الرواية صورة أخرى للرجل المتوازن ، متمثلا في والدها الذي يساندها ويزور معها المناطق الأثرية فجرا ويلبي معها احتياجات المثقف وعلاقته بالحياة ، وتسافر دارية إلى ألمانيا لمواصلة دراستها بدعم منه ، وهناك تلتقي الفنان التشكيلي المصري أحمد نور الدين ، الذي ينتمي إلى عالمها هي ، عالم الثقافة والأدب والفن ، وتعيش معه قصة حب يزوران خلالها بعض البلدان والمدن في ألمانيا ويرتادان المسارح والمقاهي والمعارض الفنية والمنتديات الثقافية ، ويعودان إلى مصر فيزوران إحدى القرى على النيل في مدينة إلمنيا (صعيد مصر) حيث مرسمه ، غير أن قهر الرجل يظل يطاردها ممثلا في القوانين الوضعية التي يستند إليها سيف زوجها في طلب دارية للطاعة ، ومعاناتها من أجل الحصول على طلاقها وحريتها .

وفي رواية "اكتشاف الشهوة "[١٣] للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق يتبدى هذا القهر الذكوري للمرأة من خلال قصة زواج الفتاة الجزائرية المحملة بعبق قسطنطينة "باني" وانتقالها إلى باريس مع زوجها "مولود" ، وهناك يمارس عليها قهره بدءا من الأيام الأولى للزواج ، فمنذ لحظات دخولها الأولى إلى منزله تتكشف شخصية هذا الرجل وعدم اهتمامه بها ، فمتعلقات زوجته الأولى وصورتها في غرفة النوم ، وخطابه معها تبدو فيه الصلافة ، ثم يأتي اللقاء الجسدي متمما لهذا القهر ، حيث تتساءل "باني" الساردة بطلة الرواية :

كيف لغريبين مثلنا أن يمارسا الجنس كما يجب ؟

طرحت السؤال على نفسي أكثر من مرة خلال تلك الأيام المشحونة بالغضب بيننا ، وفي اليوم السابع جن جنونه ، حاصرني في المطبخ ، ومزق ثيابي ، ثم طرحني أرضا ، واخترقني بعضوه .

لم يحاول أن يوجهني ، لم يحاول أن يفهم لغة جسدي ، أنهى العملية في دقائق ، ورمى بدم عذريتي مع ورق الكلينكس في الزبالة .

عجزت عن الحركة بعد تلك الغارة ، ما اخترقني لم يكن عضوه ، كان اغتيالا لكبريائي ، وفيما أشعل سيجارة انتصاره ليتمم بها متعته ، قمت منكسرة نحو الحمام . ص٨-٩.

فالكاتبة تطرح عبر عملها عددا من القضايا المتعلق بعضها بالخبرات الجسدية ، وما يؤدي إليه عنف الرجل مع المرأة ، وما يمكن أن يودي بها إليه من مسالك قد تصل بها إلى البحث عن رجل آخر ورجال ورجال ، وإلى امتهان الخيانة ليس رغبة فيها ، وإنما رغبة في الانتقام من الرجل ومن

---

[١٣] - فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة – دار رياض الريس – بيروت – ٢٠٠٦م.

نفسها ، ومن العالم الذي وضعها في هذه المأساة ، وهو ما حدث مع "باني" في تعديد علاقاتها وخياناتها مع إيس اللبناني ، وشرف صديق جارتها ، وتوفيق جارها ، واستمرارها في علاقات جسدية حتى نهاية المطاف ، ردا على عنف زوجها معها من جهة ، ووصفه إياها بالعاهرة ، وبكثير من الألفاظ النابية ، وعلى مجاهرته بعلاقاته النسائية الجسدية أمامها ، وكلما ازداد هو في أفعالة اشتدت رغبتها نحو الخيانة .

ثم حين تمتلك جرأتها بفعل قسوة ما تتعرض له ، وتقرر طلب الطلاق والعودة إلى أهلها في قسطنطينة ، فإن الأهل يرفضون ، وتقول لها الأم :

ستعودين إليه في أقرب فرصة ، وستركعين أمامه مثل كلبة ، وستعيشين معه حتى تموتي .

- حتى أموت ؟

كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا ، كنا أطفالا ، وكان يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه ويردد : " ... حتى تموتي .. حتى تموتي .."

ولم نكن نفهم سر الخلافات بينهما ، كنا نفهم فقط أنه يرغمها على شيء ما ستقوم به حتى تموت .

كلمة الموت هي التي كانت تخيفنا ، أما اليوم فلم تعد تعني لي شيئا حتى ضرباته لي لم أكن أشعر بها ، لكني كنت أسمع والدتي وهي تحمسه أكثر :

- اضربها أكثر .

وقد فعل ما بوسعه لإرضائها وإرضاء حقارته ، ثم خرج ظانا أنه أنهى مهمته . ص ٨٧-٨٨.

إذ تكشف الرواية أنه لم يكن الزوج فقط هو الذي يمارس دور القهر ، وإنما أسرتها أيضا ، وأخوها الذي وصل به الحد أن أحرق سريرها يوما ما عندما شاهدها مع أصدقاء ، وتعليق أبيها مفاخرا على ذلك :

- في المرة القادمة احرق السرير وهي نائمة عليه .

وهو ما أورثها أرقا ظل يلازمها طوال حياتها ، خاصة في النوم .

ليست الأسرة فقط هي من يمارس القهر على المرأة ، ولكنها الثقافة العربية التي ترى المطلقة عارا وعبئا وتنظر إليها نظرة الفاشلة وكأنها المسؤولة الوحيدة عن عش الزوجية ، وكأن لا شريك هناك قد تكون أفعاله فوق ما يمكن احتماله .

ذلك جميعه وغيره هو ما تطرحه الرواية من إشكالات وقضايا يتعلق بمشاعر وأحاسيس الأنثى عندما يمارس عليها القهر جسديا ونفسيا .

وإن كانت الرواية تعتمد تقنية سردية متطورة تتمثل في البناء والهدم وإعادة البناء ، فبعد أن تبدأ الرواية وتستمر على النحو الذي سبق تكشف الكاتبة بأن كل ذلك كان يحدث في مخيلة البطلة باني وهي في مستشفي للأمراض العصبية في قسطنينة على مدى ثلاث سنوات غابت فيها عن الوعي ، وحينها يبدأ وعيها في مطابقة الواقع بالخيال، حيث تختلط الأحداث الحقيقية بالأحداث المتخيلة في عقلها ، وتترابط أحداث العنف الإنساني الخارجي من حركات اغتيال وقمع للمثقفين والأدباء العرب ، ومن ممارسة القهر على المرأة العربية ، تترابط بالعنف الداخلي الذي تعيشه البطلة في مشفاها ، وهو ما ينتهي بامتلاكها لمصيرها مرة أخرى بالاتكاء على وعيها وقدراتها كامرأة .

كما تأتي رواية "عشق البنات "[١٤] لهويدا صالح معبرة عن قهر الرجل للمرأة من خلال سرد حياة مجموعة من المعلمات يعملن في مدرسة واحدة ، ويلتقين جميعا في منطقة المعاناة من قهر الرجل والشقاء الإنساني ، والمفارقة الشديدة بين أحلامهن من جهة وواقع المجتمع العربي ونظرته للمرأة من جهة أخرى ، ويبدو من خلال ذلك حضور الجنس بوصفه مكونا من مكونات الحياة وسرا من أسرار سعادتها أو شقائها ، سواء عبر المتزوجات في معاناتهن مع أزواجهن الذين يهتمون بحاجاتهم الجسدية هم فقط دون اهتمام بحاجات المرأة ، أو عبر اللائي قررن الاستغناء عن الزواج، أو من لم يكن لهن حظ من اللقاء الجسدي مع الرجل على الإطلاق .

تتنوع صور الحالات الإنسانية النسائية في عشق البنات ، حيث تصلح كل واحدة منهن لأن تكون حالة روائية قائمة بذاتها ، الراوية التي يتجلى حضورها في بداية الرواية من خلال الحكي عن قهر الفقر لها في الطفولة ، وقهره لأمها المريضة التي تتوسل لزوجها أن يعالجها ، وقهر الزوج (والد الراوية) الذي لا يجد ما يلبي به احتياجات أسرته ، ثم قهرها (الراوية) مع حياتها الزوجية التي لا تحقق لها أحلامها مما يدفعها للانسحاب داخل نفسها ومحاولة العزلة والبكاء .

ومها الحسيني المنطلقة التي تمتلك العديد من المهارات في التدريس والطبخ والعلاقات الاجتماعية والحياة الزوجية ، إلى درجة أن يصفها الجميع أنها "ست بميت راجل" ، ولكنها تعاني قهر زوجها الذي لا يستشعر أحاسيسها ، بل يرى أنه يحقق لها مطلبها الجسدي على أكمل ما يكون :

---

[١٤] - هويدا صالح : عشق البنات – روايات الهلال – دار الهلال – القاهرة – ٢٠٠٨م .

ولأن مها امرأة تضع روحها في كل أمر تصنعه ، تبكي كثيرا حينما تتلمس مساحات الدفء في صدر زوجها ولا تجدها ، تنظر إليه حين لا يقدر حتى على التقاط أنفاسه بعد أن ينتهي منها ، تهز رأسها وتصمت حين يسألها : انبسطتي يا مها .

كثيرة هي المرات التي فكرت في هزه بعنف ، وأكثر هي المرات التي فكرت في الصراخ في وجهه : لا . ص ٦٤.

ووفاء ساحرة الجمال التي تفقد حبيبها وخطيبها كريم فتحاول مرارا الانتحار ، وتهرب إلى الرسم ونحت التماثيل لتفرغ عن نفسها ، وتجبرها زوجة أبيها على الزواج من أخيها ، الذي يقهرها ويهينها ويضربها :

كيف يقسو عليها هذا الزوج الغلس ، ألا يعرف أن هذه اللوحات التي يكرهها هي التي تحفظ عليها حياتها ؟ ألا يعرف ذلك الزوج القاسي أن هذه التماثيل التي تنحتها بروحها قبل أصابعها هي التي تمنعها من اللحاق بحبيبها ؟ أصبح مرسمها هو الذي يعطيها القوة اللازمة لتحمل جسده كرها ، تتحمل نفسه وهو يجسم فوقها ، تتحمل كل شيء خوفا على لوحاتها ومرسمها ، ولما تصرخ متألمة يعتقد أنها تصرخ من المتعة ، متى تمتلك القدرة على اتخاذ قرار الانفصال . ص ١٦.

وعلياء التي انتقلت من القرية إلى المدينة لإكمال دراستها العليا والتي يبدأ القهر معها منذ تخرجها في كلية الآداب بتقدير امتياز ورفض رئيس القسم تعيينها في الكلية ، ويحملها أبوها إلى المدينة للإقامة عند ابن خالته ، وهو عجوز بلغ سن التعاقد ، وماتت زوجته ، يقطن في شبه عزلة فيلا قديمة بضاحية حلوان إلا من زجاجات الخمر المتنوعة ، ويضع لها المنوم ليلا في مشروبها الساخن ليمارس معها ليتحسس جسدها وهي نائمة .

ومنـال التـي تعيش وحيدة بعد وفـاة والـدها ووالـدتها ، وسفر حبيبهـا بـلا عودة بعد أن ثقلت عليه مطالب إخوتها للزواج منهـا، ولـم يكفها قهر حبيبها برحيله الأبدي، وإنما يمارس الجميع بما فيهم إخوتها وزوجاتهم القهرعليها:

لا يعرفون وحدتها القاتلة التي تمتص روحها ، منذ موت والديها ، منذ رحيلهما نصب كل فرد في العائلة من نفسه وليا عليها ، حتى هؤلاء الذين يصغرونها سنا ، أصبح الجميع يحاول تصريف حياتها نيابة عنها .

لـم تسلم مـن لسـان زوجـاتهم ، لـم يـدخروا وسـعا فـي معايرتهـا بعدم زواجها حتى الآن ، دائما تنظر إليهم بلا مبالاة ، ولا ترد . صمتها يزيدهن غيظا ، لا تعرف كيف تبرر للجميع امتناعها عن الزواج حتى الآن. ص٣٠

وغادة المأزومة في حياتها بسبب لوم زوجها أستاذ الجامعة الدائم لها ، على الرغم مما تمتلكه من وعي ووضوح أمام نفسها :

هي دائمة الرفض للثنائيات التي تتحكم في حياة المرأة ، المرأة تخلص والرجل يخون، المرأة تعطي والرجل يأخذ، المرأة تحاسب والرجل هو من يحاسبها ، تُضطهد والرجل من يضطهدها، تمردها الدائم جعلها تعلنها بشكل دراماتيكي، لايخلو من حس مأساوي على الأقل، تعلن لنفسها: أنا لا أصلح للزواج ، سأطلب الطلاق ، سأعيش حرة دون التقيد برجل. ص٦٩

وسلوى التي مورس عليها القهر من قبل والدها ووالدتها إلى الدرجة التي جعلتهـا تكـره جسـدها ، وسـهير التـي قهرهـا المـوت باختطـاف زوجهـا بعـد صراع مع المرض في معهد الأورام ، وشخصيات أخرى عديدة تنتمي إلى القهر ذاته: ماجدة، وانتصار، وشيماء التلميذة ، وشخصيات أخرى فرعية ، فيما عدا نجلاء التي دافعت من أجل حبها وتزوجت زميلها بعد تخرجه .

وهو ما تلخصه الروائية في حركة سردية تعتمد تقنيات الرواية الجديدة حين تظهر في نهاية الرواية راوية أخرى غير الأولى التي تقوم بسرد الرواية منذ البداية .. يظهر صوت هذه الراوية الثانية ليكشف عن الوعي الفكري والفلسفي المتحكم في حركة سير الرواية ، ويحاكم الراوية الساردة على رسم شخصياتها ، تقول الراوية الثانية للأولى :

أنت لا تجيدين رسم النساء ، فلم الإصرار على مهارة لا تمتلكينها ؟

هل جربت مثلا أن تستمعي إلى صوت مها الحسيني ، وهي تمارس شبقها الجنسي من خلال صناعة مساحة من التميز في كل أمر تفعله ؟

فقط لينظر إليها الواحد نظرة إعجاب بمهارتها ويثني عليها ، ساعتها تشعر بالارتواء الذي قليلا ما يقدمه لها زوجها . ١٦١.

هل جربت أن تنظري لعيون غادة وهي تدعو طوال الوقت في سرها على زوجها ؟ ..

هل سمعت دعواتها الدائمة لله أن يموت من يغتصب روحها غصبا عنها؟ غادة تراوغك، وتمارس عالمها السري من وراء ظهرك..ص ١٦٢

ثم في حركة سردية أخرى تحاكم الراوية الثانية الساردة الأولى ، وتحكي حكايتها هي مع الحياة والجنس :

وأرى كل نسائك بائسات معذبات بحرية متوهمة ، حرية لم يستطعن دفع ثمنها ، صنعت خطوط شخصياتهن بدقة وقصدية ، جعلت كل نسائك فاضلات ومقهورات . وأنا أرى أنهن فاضلات رغم أنوفهن . ص ١٦٣

على هذا النحو تختتم الرواية بلجوء المرأة إلى المرأة جسديا (غادة وسلوى بوصفهما نموذجا معبرا عن الأخريات) ، وذلك هربا من قهر الرجل ، ومعاناتهن جميعا مع الحياة .

٣. الكتابة بوصفها محاولة لاكتشاف الذات:

يعيش الإنسان مع جسده منذ اللحظة الأولى لتشكله وحتى اللحظة الأخيرة لنهايته طوال عمره ، إلا أن الجسد يمثل لغزا بالنسبة للإنسان ، لا يفهمه ولا يستطيع السيطرة عليه ، بل كثيرا ما يخذله ويتخلى عنه وبدون أدنى قدرة من الإنسان على تغيير مسار هذا الجسد .

وتتعدد تنويعات الجسد بين كونه فخا يمكن الوقوع في حبائله (وهو ما تناوله الفكر الديني محذرا من الانصياع وراء الرغبات الجسدية رابطا بينها وبين الحيوانية في مسلكها) ، وبين كونه معبرا لاكتشاف العالم ، وكونه هوى ورغبة ومتعة في ذاته لابد من إشباعها ، وكونه رزيلة ينبغي التخلص منها وكبت نوازعها ، وكونه ألما يعذب الإنسان .

تأتي رواية "نبيذ أحمر"[١٥] لأمينة زيدان منطلقة من الوعي باكتشاف الذات، والبحث عن كينونة الإنسان في سياق حياة تسير به دون أن يستطيع الوقوف بها عندما يشاء ، هكذا تبدأ الرواية بوعي "الراوية" الذي يكشف منذ البداية عن التشتت والانهيار وسط الخراب الظاهر والخفي لمجتمع مدينة السويس (البطل المكاني للرواية) وما عايشه من معارك وحروب متتالية بحكم كونه بوابة شرقية لمصر عايشت نكسة ١٩٥٦م إثر العدوان الثلاثي على مصر ، والذي جاء ردا على قرار الرئيس جمال عبد الناصر بتأميم بتأميم قناة السويس ، وعلى الرغم من إيجابية القرار على المدى البعيد ، إلا أن آثار الحرب السلبية عايشها أهل السويس ، وأثرت على بنية الأسرة والمجتمع ووعي الراوية البطلة "سوزي" التي تبدأ روايتها باستدعاء أحداث

---

[١٥] ـ أمينة زيدان : نبيذ أحمر – روايات الهلال – القاهرة – ٢٠٠٧م .

متنوعة ومفتتة بعضها ينتمي إلى الماضي وبعضها إلى الحاضر ، وبعضها إلى الواقع وبعضها إلى المتخيل والحلمي الذي يصل إلى حد الكابوسي ، وعبر ذلك جميعه ترصد لوعيها الحاضر بوصفها امرأة أربعينية ، تقول :

أيها المحترمون إياكم وإساءة الظن ، إن لمحتم صدفة امرأة تخلع ملابسها وتعرض جسدها لضوء الليالي المقمرة ، فهي غالبا امرأة في الأربعين ، وحيدة ، وتهيب بالقمر أن يكشف لها من تكون . ص ٧.

وتحكي الرواية بشكل عام قصة الأسرة المصرية (المجتمع العربي) في ظل الحروب ، ومدى الخراب الذي لحقها في بفعلها وما تحدثه من دمار اقتصادي ومعماري وعسكري ، ويلعب الجسد دوره في رسم مشاهد هذا الدمار ، فالراوية البطلة "سوزي " مشتتة مرتبكة بين حب الأب الذي فقد أحد أعضاء جسده (ساقه) دفاعا عن تحرير مدينته في أثناء الحصار ، والعلاقة المرتبكة مع الأم التي تصاب بالجنون وتنتحر بإلقاء جسدها من سور الشرفة العالي ، والتعاطف مع الأصدقاء اليساريين الذين يتعرضون للقهر الجسدي والنفسي من قبل خالها رجل الشرطة الذي يدمن الهيروين ، ويأتي رمز النبيذ الأحمر ليحيل إلى دلالات عدة ترتبط بمرجعيات تاريخية وجمالية أدبية ، منها الثورة والنضال ودماء المحاربين والمناضلين ، ومنهم الأب ، وتتعدد زجاجات النبيذ في حضورها عبر الرواية وفي إحالاتها إلى شخصيات تمثل شرائح بشرية أثرت في تكوين ذاكرتها وذاكرة المواطن السويسي ، ومنهم "أندريا " اليونانية ، والأصدقاء اليساريين ، وانكسار الحلم ، وتفتت الوطن .

وتأتي رواية "وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب[16] مرتبطة بالجسدي على أكثر من مستوى ، يحيل بعضه إلى كشف المستور في أحياء القاهرة من اشتغال بالدعارة في الشوارع والسيارات ، وليس احترافها عبر بيوت أو فنادق ، ويحيل بعضه إلى اكتشاف الآخر من منظور وعي الأصدقاء والنساء عندما يقومون بذلك ، ويحيل بعضه إلى محاولة اكتشاف الذات من خلاله وجوده مع الآخر، واكتشاف متعته والبحث عنها ، وذلك جميعه عبر الجسد.

مدينة نصر (١)

كان اللقاء الأول لراندا وياسمين هكذا:

أمام كشري شيخ البلد في شارع عباس العقاد تقف ياسمين تحت الرصيف، في حين تقف راندا على حافة الرصيف بعدها بثلاث سيارات.

تعتمد راندا بشكل أكبر على فراسة الزبون وخبرته، فهي لا تبدو مميزة على الإطلاق، بمظهرها الجامعي العادي، والكشكول السلك الذي تريحه على صدرها، مما يجعل كثيرا من الزبائن لا يلتفتون إليها، يحقق هذا لها نوعا من الأمن من أمناء مباحث الآداب الذين يجولون بملابس ملكية بشكل مكثف في هذه المنطقة، كما يتيح لها فرصة اختيار الزبون المقبول شكليا لمواجهة حالة التقزز التي وجدتها في أول مرة مع معلم الجزارة ذي الخمسين عاما في سيارته اللادا القديمة، والذي ركبت معه بعد أن ظل يطاردها بالسيارة، ويقول لها:

"اقعدي معايا نص ساعة وخدي اللي انتي عايزاه" .

كان مرتخيا جدا، وصارحها بأنه يصبغ عانته.

---

[16] ـ محمد صلاح العزب : وقوف متكرر ـ مرجع سابق .

أمـا ياسـمين فتعتمـد علـى الشـكل السـبعيني لبنـت الليـل، مـع بعـض التعـديلات الطفيفـة كنـوع مـن مواكبـة العصـر: الميكـب الأوفـر، واللبانـة، والوقفـة المتمايلـة، والتلفـت المسـتمر، والملابـس الضـيقة المكشـوفة، وحقيبة اليد الكبيرة التي يفهم بحكم المنظر العام ما تحتويه.

هـي لا تقلـق كثيـرا مـن مسـألة أمنـاء الآداب هـذه، فهـي تعـرف معظـم ضـباط وأمنـاء وعسـاكر أقسـام شـرطة مدينـة نصـر أول وثـان، ومصـر الجديدة، والنزهة بحكم دائرة عملها، وتقدم لهم باستمرار رشاوى جنسية، أو ماديـة، أو تقـوم بـدور الوسيط فـي مصـالح كبـري بـين الضـباط وبعض زبائنها المهمين.

كنتمـا فـي جولـة اصطياد، وحينمـا لمحـت ياسـمين بشـكلها المميـز قلـت لمنعم: "تمام أوي.. أقف".

وأشرت لها بيدك فلمحتك، وتظاهرتْ بأنها لم تلاحظ شيئا، وبعد حوالي دقيقتـين نظـرتْ فـي السـاعة، وتبرمـتْ كمـن كانـت تنتظـر شخصـا وتـأخر عليها، ثم بدأتْ في التحرك نحوكما بهدوء.

حيـث تتجسـد عبـر الروايـة تنويعـات اكتشـاف الجسـد والـذات ، بـين كـون الجسـد فخـا لاصـطياد الـراغبين (كمـا فعلـت كـل مـن رانـدا وياسـمين ، علـى الـرغم مـن عـدم معرفـة كـل منهمـا بـالأخرى ، وكمـا وقـع فـي ذلـك مـنعم وصديقه)، وكونه معبرا للدخول إلى عوالم أخرى (كما فعلت الفتاتـان دخـولا إلى عـالم العمل والتربح) ، وكونـه هوى ومتعـة وبحثـا عن المتعـة ، وكونـه ألما وحملا ثقيلا كما تعبر ياسمين فـي مقطـع لاحق عند رفضـها لأن يقبلها منعم بأن (ريحة بقه وحشة قوي .. عاملة زي ريحة الشراب) .

٤. الكتابة بوصفها محاولة لاكتشاف الآخر .

سواء أكان الآخر في إطار الجنس البشري نفسه ، أم ينتمي إلى الجنس الآخر (المرأة بالنسبة للرجل والرجل بالنسبة للمرأة) ، أم ينتمي إلى جنسية أخرى ، أم مذهب فكري أو ديني آخر .

وقد شغل موضوع الأنا والآخر اهتمام الفكر الفلسفي ، فنظر إلى الآخر بوصفه وسيطا للخروج من الذات والعودة إليها ، ومتسعا لاكتشاف نقصها ، ومتكئا لملء فجواتها ، فالوعي بوجود الذات لا يتم إلا من خلال وجود الآخر، واكتشاف الآخر في نهاية الأمر هو اكتشاف للذات .

تطرح رواية "لحظات لا غير"[١٧] للكاتبة المغربية فاتحة مرشيد كثيرا من القضايا المتعلقة باكتشاف الآخر ، واكتشاف الأنا عن طريق الآخر ، والتأسيس لأهمية وجود الآخر بوصفه شرطا للحياة ومعبرا للدخول إلى اكتشاف ذواتنا ، ومنطلقا للكتابة ، انطلاقا من مقولات الفكر الفلسفي بأننا عندما نميز أنفسنا فإن ذلك يتم عن طريق قياس ذواتنا إلى آخرين .

وتصدم الكاتبة وعينا بأن حياتنا ما هي إلا لحظات لا غير (عنوان الرواية) ، هي تلك اللحظات التي عشناها مع الآخر ، أو استطعنا فيها الوقوف أمام أنفسنا في علاقتنا بالآخر أو التمييز في مجاله ، هي لحظات لا غير عندما نفتش في ذاكرتنا فلن نجد سواها ، وذلك كله من خلال سرد قصة الطبيبة النفسية الأديبة المثقفة "أسماء" التي تعد أزمتها مع الجسد هي بداية الوعي بالحياة والشعور بأزمتها ، إذ كانت حياتها قبل ذلك تمضي في سياقها الطبيعي ، امرأة تتزوج من طبيب جراح في تخصص القلب ، وتصاب

---

[١٧] ـ فاتحة مرشيد: لحظات لاغير– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء–٢٠٠٧م.

بمرض سرطان الثدي ، وتسافر إلى باريس لإجراء استئصال لـه ، ثم تجري عملية أخرى لتعويض هذا الجزء المبتور وملئـه بمـادة السيليكون ، غير أنها لم تطق الحياة مع زوجها بعد ذلك ، إذ يتكشف لها طبيعته في النظرة إلى المرأة ، وهي الطبيعة التي تمثل نمطا عريضا من الثقافة العربية ، فهو رجل لايعتني بالاحتياجات الإنسانية والجسدية للمرأة ، وكما تعبر عنه :

لـم يكـن لديـه وقـت للوقـوف علـى عتبـات جسـدي ليتـأملني أو يعرينـي بعينيه. حتى خلال ممارستنا للجنس كان يتعمد إطفاء النور قبل أن يقومَ بحركات دقيقة شبه آلية ، يستلقي بعدها مباشرةً ليقرأ مقالاً في جراحة القلب أو ليحرر مُداخلة أحد المؤتمرات العالمية . بينما أتكوّر أنا تحت اللحاف كرضيع يبحث عن رائحة أمه .

وفـي حركـة ثوريـة علـى أوضـاع المـرأة عمومـا تقـرر الطـلاق ومواصـلة مسيرة حياتها بمفردها ، وتقضـي معظـم وقتهـا فـي عملهـا لمسـاعدة الآخـرين على تجاوز أزماتهم النفسية ، ويزورها في عيادتها مريض بالاكتئاب حاول الانتحار أكثر من مرة .. أديب شاعر يساري ، وأستاذ جامعي "وحيد " ، وبحكم مهنتها تطلع على كل دقائق حياته ، وتقرأ أشعاره ، وتحاول تحليل شخصيته وسبر أغوارها ، وعلـى الـرغم مـن أساسيات الطـب النفسـي التـي تمنـع علـى المعـالجين الـدخول فـي علاقـات شخصـية مـع المرضـى، إلا أنهـا لاتستطيع منع نفسها من الانسياق في مشاعر الحب تجاهه، وعلى حد قولها:

لا يترك لي مجالا لممارسة خبراتي المهنية. وكأنه يحاول إشعاري بقدراته على فهم النفس البشرية. ص٢١

إلا أن هذه العلاقة على الرغم مما تحققه من إيجابياتها متعددة في تحقيق التـوازن النفسـي لكليهمـا ، إلا أنهـا لا تسـتمر بسـبب مـرض يصـيب الحبيـب

يـؤدي إلـى وفاتـه ورحيلـه النهـائي، ولا يتـرك وراءه سـوى لحظـات لا غيـر تعيشها الطبيبة ، وتـومئ مـن خلالهـا إلـى أسـئلة عـن الإنسـان والحيـاة والـوهم والحقيقة ، ويكون الرحيل هو البداية للكتابة ، لكتابـة الروايـة ، ولكتابـة الـنفس ، وللتفكير في حياتنا ، كما لو أن الحياة مؤسسة على الرحيل لا البقاء .

إن وحيد في علاقته بالراوية أسماء يمثل الأنـا الأخـرى التـي تستطيع مـن خلالهـا اكتشـاف ذاتهـا ، ورصـد خفاءاتهـا وتجلياتهـا ، والقـدرة علـى مواجهـة العالم ومواجهة نفسها ، والبحث عن إنسانيتها في زخم الحياة وآلامها .

٥. الكتابة بوصفها كشفا للمستور :

إذ تعتني الكتابة بفضح المسكوت عنه ، واكتشاف مـا يـدور خلـف الأبـواب المغلقـة ، وخلـف جـدار الصـدر ممـا يتعلـق بممارسـات الجسـد ورغباتـه وانحرافاته عن المـألوف ، وهـو اعتمـدت عليـه كثيـر مـن الروايـات السـعودية عبـر تنويعاتهـا علـى معزوفـة الجسد ، تـارة بالحـديث عـن المثليـة ، وتـارة بالحـديث عـن العلاقـات المحرمـة شـرعا ، وتـارة بالحـديث عـن الانحـراف الخلقي ، وغيره .

وتـأتي روايـة "رائحـة القرفـة" لسـمر يزبـك[١٨] منطلقـة مـن هـذا الـوعي ، حيـث تـدور أحـداثها حـول فكـرة الخيانـة فـي العلاقـات العاطفيـة والجسـدية ، ولكنها ليست الخيانـة المتعـارف عليهـا بـين زوجـين أو حبيبـين يخـون أحـدهما شـريكه مـع آخـر ، وإنمـا الخيانـة فـي إطـار المثليـة ، أي خيانـة العشـيقة لمعشوقتها ، حيث تسبر الرواية أسرار علاقة مثلية جسدية بين سيدة مجتمع راقية ثرية و خادمتها التي نشأت في حي فقير.

[١٨] ـ سمر يزبك : رائحة القرفة- دار الآداب – بيروت – ٢٠٠٨م .

يبدأ السرد بمشهد درامي تصحو فيه السيدة من كابوس مفزع - تتحول فيه إلى مسخ بأطراف وأثداء زائدة – وتتجه بفزع نحو مرآتها الطولانية بالدور السفلي من قصرها ، وتبدأ في تفحص جسدها لتتأكد أنها مازلت تحتفظ بتكوينها الإنساني ، وأن ما حدث مجرد كابوس لا أكثر. ولكنها تتفاجىء بأنات مكتومة صادرة من غرفة زوجها ، وبعد أن تقرر فتح الباب ، يصيبها الذهول عندما ترى خادمتها مستلقية بجوار جسد زوجها العاري ، فتقوم بطردها من القصر.

وينطلق الخط الروائي في إطار هذا الحدث البسيط حتى نهاية الرواية ، آخذاً في تفاصيله بعض القضايا الأخرى مثل الفقر المدقع في حي (الرمل) والغنى الفاحش في القصور ، والذي أسهبت الكاتبة في وصفة بصورة تقليدية ومبالغ فيها أحيانا مما أدى إلى الفضفضة والترهل على حساب السرد في بعض الأحيان.

وقد كان الاختلاف الطبقي محورا رئيسا تحكم في البناء السردي ومساره، حيث تم تناول بعض النماذج الاجتماعية ، منها :

نموذج الأم وطريقة تربيتها في الطبقتين ، فالأم المنتمية إلى الطبقة الثرية، تعلم بناتها فنون الجنس ، وطرق التزين كي تحافظ على زوجها وبيتها وتجذبه إليها دائما عن طريق الفراش ، أما الأم الفقيرة فتلقن بناتها طرق الدفاع عن الشرف ، اعتمادا على أن البكارة أهم من حياة الفتاة نفسها ، وتزودها دوما بسكين حاد للدفاع عن نفسها. وتعلمها كيف لا تصد بعنف وتتعامل مع المغازلة بذكاء الكر والفر. وعليها أن تتحمل الألم والإهانة الجسدية من قبل زوجها مادام لا يأخذ قوت صغارها إلى عاهرة ما.

نموذج الرجل بمفهوم الفحولة ، ويمثله (أبو عليا) الرجل الفقير ، الذي لا تمنعه ذكوريته العنيفة من ضرب أطفاله وزوجته ، وهو ما أدى لمقتل إحدى بناته ، بل أنه يقوم بتسريحهم للعمل كخدم بالبيوت والاكتفاء بالجلوس في البيت ، وآخر اليوم يستولي على نقودهم ، هذا الرجل شديد الفحولة يأتي زوجته يومياً ويجرها عنوة لممارسة الجنس السريع الذي يفرغ فيه طاقته لا أكثر دون مراعاة لإنسانية وحاجة زوجته للراحة ، ورغم ذلك تتباهى بقدرته على النوم معها أمام النساء ، اللائي يحسدنها عليه وخصوصا بعد أن رأين عضوه أثناء مشاجرة له في الشارع قام وبكل وقاحة بخلع سرواله وإبرازه للجميع تخويفاً لهم.

أيضاً نموذج الرجل في الأحياء الفقيرة ظهر في شخصية عبود ، المغتصب الجبان ، الذي اغتصب (عليا الكبرى) أكثر من مرة مستغلا شللها وعدم قدرتها على الدفاع عن نفسها.

وكذلك في (ساسكي) الولد المراهق ، الذي بدأ حياته كـ (أبضاي) يحرس مخزن للزجاج الفارغ الذي يتم تجميعه من الزبالة ، استخدم فحولته في (كسر عين عليا) كي لا تتجرأ عليه وقام باغتصابها في إحدى مقالب الزبالة. أما صاحب مصنع الصوف الذي كان يستغل نفوذه داخل المصنع ويمارس العادة السرية مع (عليا الكبرى) دون أن يطأها يعتبر نموذج أخر تم المرور عليه في طيات الرواية.

ونموذج آخر للرجل المنكسر المهزوم في فحولته بسبب عدم قدرته على الإنجاب ، وذلك في شخصية أنور زوج السيدة حنان ، الذي طلق زوجته

الأولى بسبب عدم قدرته على الإنجاب ، ورغم ذلك تزوج حنان التي تصغره بسنوات إرضاء للعائلة ، ليعيش بقية عمره في قهره وخذلانه.

- **الطفولة ومفارقات النشأة بين الأحياء الفقيرة والأحياء الثرية :**

فالأطفال في الأحياء الفقيرة ينشأون بين الشوارع والأزقة وسط الفقر المدقع ، لا يسترهم إلا القليل من الملابس الممزقة وتأويهم بيوت من الصفيح المهترئ ، وغالبا ما ينحرفون عن مواصلة الدراسة إلى العمل ، ويتصرفون بعدائية وشراسة ، وهو ما تجسده شخصية البطلة عليا . أما الأحياء الثرية ، فينشأ أبناؤها في القصور منعمين ، يتعلمون فنون الطاعة، ويتباهون بالثياب والمشاركة في الحفلات الاجتماعية ، ويذهبون إلى حمام النساء ، لتعلم لغة الجسد والنظافة والتباهي بالجمال وأيضا البحث عن زوج ، ويمثل هذا النموذج السيدة حنان ، بطلة الرواية.

- **الدور الديني الغائب في المجتمع**

الدين المغيب ظاهر بأقوى صورة هنا في الرواية والتي مرت عليه الكاتبة مرورا سريعا ، دون الإيغال فيها ، لكنها لفتت نظر القارئ إلى هيئة المسجد الفخم وسط الأحياء الفقيرة وغياب دوره الديني حيث كان يستخدم لفض النزاعات وتبادل الشائعات والأقاويل. والقدوة الموجودة فيه وهي الإمام ، مزواج ، من حي آخر ، تزوج الثالثة بعد أن رآها عارية ، وهنا إشارة إلى التزاوج الفكري والنفسي والتضاد بين الدين وبين ممثليه.

كذلك الحجاب وصورته المستخدمة في الأحياء الفقيرة فقط بسبب الفقر واستخدامه وسط الأثرياء كوجاهة وزينة وإظهار للنسب لا أكثر.

- **المثلية هل كانت خياراً أم حاجة؟**

رغم أن الكاتبة لم تفصح عن ذلك لكن يتضح من الأحداث السردية أن المثلية هنا أتت نتيجة لعدم وجود بدائل مثل العلاقة مع رجل ، لأن البطلة لم تعرف نشوتها الجنسية سوى مع النساء ، كانت مرتها الأولى وهي طفلة مع جارتها العروس في حمام النساء ، ثم خاب ظنها بعد زواجها من ابن عمها التي تعتبره أخ أكبر ، والتي نفرت منه وكرهت ريحته ، لذلك تجاوبت مع نعومة ومداعبة صديقتها نازك ، التي أدخلتها عالم المثلية كمعشوقة لها ، مما أدى إلى رغبة البطلة حنان هاشم في تحويل خادمتها إلى معشوقة لها أيضا لتمارس معها دور السيدة والتي لم تكن تمارسه مع نازك.

لذلك ، أتت المثلية كرد فعل تراتبي بناءاً على ما تعرضت له البطلة فقط ، وتركت الكاتبة السؤال المهم في الاتجاه المغاير حائراً : ماذا لو كانت البطلة أحبت رجلاً؟! ، وبخاصة مع غياب عالم الرجل من الرواية ، عدا ما يتم ذكره حول النفور من الزوج.

- **الإيحاء البصري والحسي وعلاقته بالأحداث :**

إن رائحة القرفة ، وتوظيفها في الرواية رمزاً للرغبة والشهوة ، وذلك عبر استخدمها مع الشاي في حمام النساء حيث يراودن بعضهن ، وأيضاً تشربه البطلة في المغطس وهي تمارس الجنس مع الخادمة .

استخدمت الكاتبة الضوء الصباحي الخافت ، بشكل غير اعتيادي ، فلم يكن يرمز للأمل أوالنور مثلما تعودنا ، لكنه كان رمزاً للخوف والوحدة فبعد ظهور تتحول البطلة إلى كائن بارد بعيدة عن لذتها وحياتها السرية.

المرآة والصورة المفزعة التي ينطلق منها شبح يشبه هيئة أم السيدة حنان، ويقوم بنهرها وتأنيبها وإفزاعها والسخرية منها

- **الشخصيات الرئيسية:**

وهي الشخصيات التي كان حضورها عبر السرد الروائي هو الأكثر مساحيا وتأثيرا في الأحداث ، وهي التي نسجت خيوط الحكاية عبرها ، وهم:

السيدة حنان هاشم : البطلة وهي الزوجة المعذبة التي تكره أمها لأنها أجبرتها على الزواج من ابن عمها ، نفرت من زوجها الكبير ، ووجدت لذتها الجنسية مع السيدة نازك كعشيقة لها ، ثم بعد ذلك مع خادمتها كمعشوقة وبعد فترة تبادلا الأدوار.

عليا الخادمة : معشوقة السيدة حنان ، التي تربت في حي الرمل الفقير وكانت شقية وشرسة وعنيفة تضرب الأولاد وتعايرهم بألفاظ قبيحة ورغم ذلك تم اغتصابها من قبل أحدهم ، انتقلت للعمل كخادمة عند السيدة حنان ، التي دللتها وجعلتها عشيقتها ، ولكنها انقلبت عليها بعد أن طردتها من سريرها ذات مرة لأنها قضت ليلتها فيه ، فشعرت بالاهانه وقررت الانتقام من سيدتها ، وبدأت بمراودة زوجها والنوم معه ، لتصبح سيدة البيت ليلا ونهاراً تمارس الجنس مع كلاهما ، مما أدى إلى طردها بعد ضبطها من قبل السيدة حنان.

السيد أنور : الرجل المفجوع في رجولته ، بعد اكتشافه أنه عقيم ، والذي انزوى بعيدا عن الحياة العامة وترك نفسه في بؤس ، أثارته الخادمة فوجد فيها ناره الخافتة بعد أن أهملته زوجته السيدة حنان ونفرت منه.

السيدة نازك : السيدة الثرية ، تدير حفلات المثلية بهدوء وفي أناقة تامة وسرية ، تستخدم نفوذها وثراءها في اجتذاب السيدات ، أدخلت حنان عالم

المثلية وراودتها عن نفسها حتى جعلتها عشيقتها وبكت من القهر عندما أدركت أن حنان اتخذت عشيقة غيرها.

- **النهاية :**

وعلى الرغم من الإسهاب في سرد بعض التفاصيل الوصفية للطبيعة وقصور الأغنياء والبيئات الفقيرة ، والتي أتت بصورة سينمائية مبالغ فيها أحيانا ، إلا أن الرواية انتهت نهاية مؤثرة على لحظة فزع وتيه من قبل البطلة السيدة حنان هاشم في بحثها المحموم عن معشوقتها عليا الخادمة.

الفصل الرابع

تشكلات الشعرية الروائية في الرواية الجديدة

قرنت الذاكرة العربية فى تاريخها بين الأدب والشعر ، باعتبار الأخير هو الممارسة الأدبية الأكثر تحققا والأكثر استقبالا على مستوى التلقى ، غير أن الرواية استطاعت أن تشغل مساحتها من الوجود والمزاحمة ، وبخاصة مع تأثير صناعة السينيما التي تعتمد في المقام الأول على الرواية في صناعة الأفلام ، التي تمثل بدورها وسيلة من وسائل الغزو الفكري والثقافي بالطرائق المعاصرة .

إن الخطاب الشعرى عندما يذكر ، فإنه يستدعى بالضرورة نقيضه النثرى، ولكنه لا يستدعى بالتبعية تلاحما مع النثرية ، تلك هى أولى الإشكالات ، فكيف يكون النثر شعرا؟ وكيف يكون الشعر نثرا؟ ومن أين يكتسب النص الشعرى موسيقيته التى ألفتها الأذن وارتبط الشعر بها؟ وماذا إذن يكون الشعر إن لم تكن هناك موسيقى؟

لقد اعتادت الذائقة العربية ـ وهذا حقها ـ أن ترفض كل تحول ، وتراه منافيا للشعرية؛ ربما لأن مفهومها عن الشعر مفهوم مثالى يحتكم إلى المعيارية لا التوصيفية* ، ولأنها تميل إلى التجميع لا التفريق ، وإلى الاستقرار المفهومى ، وهو موقف ليس مقصورا على الشعرية وحدها، وإنما يشمل النظريات الإنسانية كافة. وربما يكون هذا صالحا للاتجاهات التقليدية

---

* وهو ما دفع الثقافة العربية- مثلا ـ لمحاولة نسق كل معرفة في إطار ، وما خالفها يعد شاذا لا يقاس عليه.

والنمطية في الحياة ، ولكنه لا يصلح لطبيعة الأديب والشاعر الذى شهد تحولات فى مناحى الحياة والثقافة كافة مع نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين .. ذلك الشاعر الذى لم يعد يمثل عضوا فى مؤسسة جماعية، بقدر ما يمثل هو مؤسسة فردية لا تتشابه مع الحالات الأخرى المعاصرة ، إنه ليس نزوعا إلى الانحلال والانفصال عن مجتمع ، بقدر ما هو محاولة لفهم تحولات الحياة على حدة.

ما الشعر؟ وما النثر ؟

إذا كانت الرواية فى إطار تسكينها النوعى تنتمى إلى النثر – تبعا للتوجه الكلاسيكى – فإن التطور الحداثى للأدب قد قارب بين أطراف هذا التسكين ، وغدت الكتابة فى تشكيلها تنحو إلى تشاكل الخطاب / الخطابات. والأمر لا يمثل فقط كسرا للحدود بين الأنواع الأدبية بتعبير كروتشه ، وإنما غدا يمثل استعارة لتقنيات قد تبدو دخيلة فى ظاهرها .

إن الحديث عن الرواية العربية الجديدة التى تنتمى إلى مفاهيم الحداثة ، وما بعد الحداثة يستدعى حديثا عن شعرية القص ، وشعرية البناء؛ إذ غدت مفاهيم الشعرية غير مقصورة على الشعر ، وإنما يمكن تلمسها فى أشكال الخطاب الأدبى كافة.

وعلى الرغم من ذلك، يظل التساؤل قائما : ما الشعر ؟ وما النثر ؟ وهل التفريق الحاد بينهما يعود إلى جوهرية خلافية فى كل منهما ، أم إنه تفريق وضعته تاريخية الأدب العربى، ومن ثم اكتسب وجوده بفعل ترسيخ الزمن له؟ هل يجوز لنا بالفعل أن نتخلى عن الأحكام التعميمية التى طرحها النقد العربى ، والتى كان لها أسبابها المرتبطة بنفى الشعرية عن القرآن؟ ومن ثم

ضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، وتعريف الشعر على أنه الموزون المقفى (ابن قتيبة فى القرن الثالث الهجرى)، ثم ربطه بالصور والأخيلة ، والعاطفة والانفعال النفسى (ابن رشيق القيروانى) ، وربطه بين الشعر والوظيفة والمعنى ، وإضافة القصد والنية إلى مفهوم الشعر " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية "[1] إن تعريف الشعر بالوزن والقافية غدا اليوم أمرا يحتاج إلى المعاودة مع ممارسات الشعرية التى طرحت "الشعر التفعيلى وقصيدة النثر". أما اللفظ والمعنى والصور والأخيلة، فجميعها لا تقتصر على الشعر فحسب، وإنما تدخل فى نطاقه أيضا أشكال الخطاب الأدبى الأخرى؛ ومن ثم غدا الفصل بين ما هو شعرى ، وما هو ليس بشعرى أمرًا يصعب الحديث عنه ، وهو ما دعا بعض النقاد لأن يسموا تلك الكتابة التى تتمثل روح الشعرية وتقنياتها بأنها "كتابة عبر النوعية "[2].

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا أقل من أن نتخذ الطريق التقليدى فى الكشف عن هوية هذا النوع من الكتابة والبحث عن انتماءاتها ، وأعنى البحث فى مدى انتمائها - بداية - إلى الأدب ، ثم إلى الشعرية على فرض أنها شعر، ثم إلى النثرية على فرض أنها نثر ، ثم مدى انتمائها إلى أى جنس أدبى آخر، سواء أكانت بالفعل تنتمى إلى نوع معين (رواية – قصة) ، أم تخلق هى نوعها على نحو ما تستدعى معه إيجاد تصنيف لها ، تحت مسمى ما – إن كان الأمر يقتضى مسمى جديدا.

---

[1] - ابن رشيق القيروانى " العمدة فى محاسن الشعر وآدابه مرجع سابق - ص٩٩.

[2]- الكتابة عبر النوعية مصطلح شاع لدى نقاد الحداثة ، واستخدمه كثيرون منهم إدوار الخراط ، ويرى البعض أنه ترجمة للمصطلح الإنجليزي Interdisciplinary .

١ ـ أدبية الأدب :

يقول تودوروف : "من يجرؤ اليوم على أن يفصل بين ما هو أدب ، وبين ما لا يمت بصلة إليه ؟ فهناك منوعات أدبية لا تحصى ، تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جدا "[٣].

ربما يكون هذا القول ـ على اختلاف بيئته ـ حقيقة ، إلا أنها فى حالتنا هذه لا تعد مدخلا ، بقدر انتمائها لأن تكون مهربا من محاولة التحديد؛ فالقانون الأدبى يفرض وجودا ما على الشكل ، حتى مع هدم الحدود بين الأجناس. وربما ـ هنا ـ يكون لزاما علينا أن نتساءل بدورنا : ما الأدب ؟ أو على الأخص: كيف نحكم على شكل ما بأنه أدب أو لاأدب ؟.

ربما يبدو ـ مع ذلك ـ أن الأدب غير قابل لأن يحدد بحدود صارمة، أو أنه سيظل محتكما إلى طبيعة الذائقة التى تستطيع أن تميزه عما سواه. وعلى المنوال نفسه يتغير دائما مفهوم الأدب بتغير الأزمان ، ذلك لأنه- بأبسط تعبير ـ كائن حى ، يتطور بتطور مستحدثاته ، وقد ينبع كنهر من منبع واحد، ولكنه لا يتوقف عند نقطة ما.. لأنه دائم التحرك ، دائم التقدم إلى الأمام ، ولو إلى فراغ .

ذلك هو الأدب الذى تأتى صعوبة تحديده لأنه منتج خيالى[٤].. يرتبط بمكنون النفس منتجا منها وإليها.. والنفس تتأبى التأطير، والأدب كذلك...

---

[٣] ـ تودوروف : مفهوم الأدب – ترجمة منذر عياشى- النادى الأدبى الثقافى بجدة – ط١- ١٩٩٠م– ص٣٦.

[٤] ـ انظر : شوقى ضيف– البحث الأدبى (طبيعته – مناهجه- أصوله) – دار المعارف القاهرة- ط٤- ١٩٧٢م – ص ٩.

أيكون الأمر هكذا لأن الأدب دائما يطرح مفهومه من خلال النوع (شعر- مسرحية - رواية) ، أم لأن عتباته (العنوان والنوع المحدد من قبل المؤلف) هى التى تكشف عنه ؟ .. إنها ليست إشكالية نوع واحد ، ولكنها إشكالية تتعلق بالأنواع كافة.. وذلك على الرغم من أنه يمكن طرح مفهوم للأدب من خلال مفهومه الابتداعى[٥] ، كما يرى ويليك ووارين ، وتمييز الأدب عما سواه عن طريق الاستعمال الخاص للغة فى الأدب ، "إن اللغة مادة الأدب ، مثلما أن الحجر البرونز مادة النحت ، والألوان مادة الرسم ، والأصوات مادة الموسيقى . غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر ، وإنما هى ذاتها من إبداع الإنسان ، ولذلك هى مشحونة بالتراث الثقافى لكل مجموعة لغوية "[٦] . وإن كان هذا التحديد لا يميز الأدب بقدر ما يخلط به أنواعا أخرى من الممارسات الإنسانية والتعابير اليومية كالحديث اليومى ، والحوار الإذاعى ، والمحاضرات التى تلقى على الطلاب ، لكننا على الرغم من ذلك يمكن أن نستغل اللغة - كطبيعة ثنائية - فى تحديد مفهوم الأدب ، لا بوصفها لغة حديث يومية، أو بوصفها وسيلة رمزية للتفاهم بين البشر، وإنما بوصفها لغة خاصة يستخدمها الأديب - دائما - بطرائق مغايرة ، ويعمل فيها الانحراف الدلالى الذى يشكل سماته الأسلوبية عمن سواه ، ويجعله فى الآن نفسه ينتمى إلى ذلك المفهوم الواسع: الأدب.

ويصل كل من ويليك ووارين إلى نتيجة مؤداها " أن العمل الأدبى الفنى ليس موضوعا بسيطا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية ، وذو سمة متراكبة

---

[٥] - رينيه ويليك ، أوستين وارين : نظرية الأدب – ترجمة محيى الدين صبحى – المجلس الأعلى للفنون والآداب – سوريا – ص ٢٢.

[٦] - السابق : ٢٢

مع تعدد فى المعانى "[٧] . وقريب من هذا ما يصل إليه تودوروف[٨] ، فى محاولته تحديد الأدب من خلال بحث مفهوم الخطاب بمفهومه البنيوى، الذى يعنى وظيفة الخطاب الأدبى فى مقابل وظيفة الرسالة أو التقرير اليومى .

هكذا نجد أنفسنا قد عدنا من جديد نبحث فى وسائل الأدب لا فى الأدب ذاته ، ونجد أنفسنا ـ كذلك ـ نبحث فى أدبية الأدب من خلال تميزه عما لا تتحقق فيه الأدبية. وعلينا- إذن- أن نوسع المفهوم ليشمل كل نشاط إنسانى ليس مكتوبا فقط ، وإنما أيضا كل نشاط شفاهى ، وهو ما نجده فى تراثنا العربى القديم؛ فعلى الرغم من عدم ظهور المصطلح لديهم (الأدب) فإنهم تحدثوا عن الأدبية فى النص بمفهومها الكامن فى النفوس ، عالجوها بشعرهم تحت مسمى الصناعة تارة ، والصياغة، وحسن الرصف تارة أخرى، وهى معانٍ كانت ترتبط لديهم بالبحث فى الشعرية وموضوعة الأدب لتفرقه عما سواه وتشكل له الفرادة الأدبية. إن الأدبية بهذا المفهوم نشاط لغوى ـ كتابى / شفاهى ـ يرتبط بالتنظيم والتخييل والتعبير الشخصى عن رؤية .

إن الأدب ـ على هذا الأساس ـ يمكن تحديده على أنه كل نشاط لغوى يسعى إلى خلق إبداع جديد للإمكانات اللغوية والعلاقات التى يمكن أن تنشأ بينها. إنه تعبير عن الحياة الإنسانية فى أشكال أدبية متنوعة .

ونجدنا مدفوعين لأن نعود مرة أخرى إلى شرط ابن رشيق القيروانى ، وهو النية والقصد ، النية فى كتابة أو قول أدب ، فإن لم تتوافر هذه النية ، فإن المنتج حينئذ لا يمكن قبوله فى الأدب وفى أنواع الأدب .

---

[٧] ـ السابق : ٢٩.

[٨] ـ تودوروف : مفهوم الأدب ـ سابق- ص ٤٥.

إن هذا التقريب لمفهوم الأدب يسعى لفرض هيمنة الأديب فى اختيار الشكل الذى يعبر فيه ، كما يسعى الموضوع لفرض هيمنته على الخطاب الذى يتشكل فيه .

وهذا التقريب هو ما يسمح بأن نطرح الممارسات الكتابية المعاصرة (قصيدة النثر ، الرواية والقصة اللتين تتمثلان تقنيات الشعرية) بوصفها أشكالا أدبية تنتمى إلى الأدب وإلى الأدبية؛ ذلك لأنها نشاط لغوى مبدع ، يعبر عن رؤية ، مستخدما الوسائل الأدبية من تصوير وتخييل وخلافه.

ولكن يبقى السؤال – فى هذه الحالة - ماثلا : أى نوع من أدب هو ؟ أهو شعر؟ أم إنه نوع من الأنواع النثرية التى تتشكل فى ظل بنية تسعى لخلق روح شعرية ؟ أم إنه جنس أدبى جديد لا ينتمى إلى هذا ولا إلى ذاك ، وإنما يبحث عن تشكله لأن يكون نوعا ثالثا لا هو شعر ولا هو نثر؟ إن البدايات الأولى للألفية الثالثة تطرح تحولاتها عن الأدب ، لا بوصفه مؤسسة تنتمى إليها أنواع محددة سلفا يتحرك الأديب فى إطارها ، وإنما كمؤسسات فردية ، تبحث فى مساحة التوتر الإنسانى ، والقلق النفسى ، وتطلعات الفرد وقلقه الدائم ليس على حاضره فقط ، وإنما أيضا على مستقبله الذى أصبح أهم ما يميزه أنه لا معالم واضحة لهذا المستقبل .. ربما من هذه الوجهة يصبح الرفض مفهوما يتشكل من خلاله الأدب ، يقول بريتون :" إن رفض الحياة المعطاة سواء أكان هذا الرفض اجتماعيا أم أخلاقيا [...] يوجه الإنسان إلى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلته ونهايته "[٩] .

---

[٩] - ر.م. ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة –ترجمة جورج طرابيشى – منشورات عويدات - بيروت – ط٢- ١٩٨٠م - ص٢٥.

٢- شعرية الشعر أم شعرية النثر :

اهتم علماء العربية ونقادها - القدامى والمحدثون على السواء - بالبحث فى شعرية الشعر ، وإن كان القدامى قد عالجوها تحت مسميات مختلفة ، وجاء ذلك على وجه الخصوص متمثلا فى تفريقهم بين الشعر والنثر ، وبين الشعر والقرآن ، وبين الشعر والخطابة والكتابة. وكما يقول محمد بنيس: " والشعرية العربية لم تنحصر فى الشعر بمفرده ، فهى توجهت أيضا لقراءة النص القرآنى والخطابة والكتابة ، ومواقع هذه النصوص من النص الشعرى متباينة "[١٠] .

وقد تشكلت الشعرية العربية - على المستوى النقدى - من خلال الدراسات القرآنية التى سعت - فى المقام الأول - لتفسير النص القرآنى والكشف عن وجوه إعجازه وإعجاز لغته. وقد كان هؤلاء النقاد والبلاغيون أكثر جرأة فى بحثهم ، إذ رأوا أن البرهنة على إعجاز القرآن تتطلب العودة إلى النص الشعرى[١١] ، ومن ثم عولجت بعض قضايا الشعرية ، وقراءة ما

---

[١٠] - محمد بنيس : الشعر العربى بنياته وإبدالاتها – الرومانسية العربية(٢) – دار توبقال للنشر والتوزيع – المغرب – ط١- ١٩٩٠م– ص ٤٥

[١١] - انظر فى ذلك :

- عبدالقاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز– مكتبة الخانجى– القاهرة– ١٩٩٢م– ص٥٥ .
- الباقلانى : إعجاز القرآن- دار المعارف – القاهرة – ١٩٦٣م .
- أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين- المكتبة العصرية – بيروت – ١٩٨٦.
- ابن طباطبا:عيار الشعر– (تحقيق محمد زغلول سلام) - منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر–١٩٨٠م.

ليس شعرا من خلال معالجة حل المنظوم ونظم المنثور. وكان عبد القاهر الجرجانى أقرب الذين بحثوا هذا الأمر إلى روح الشعرية المعاصرة ، التى تعنى التحرك الداخلى فى الخطاب اللغوى ، للكشف عن ظواهره ومكوناته المتراكبة ، والكشف عن العنصر المهيمن من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات. وقد ربط الجرجانى - فى شعريته - بين اللفظ والمعنى من خلال نظريته فى النظم: " بَانَ بذلك أن الأمرَ على ما قلناه ، من أن اللفظ تَبَعٌ للمعنى فى النظم ، وأن الكلمَ تترتب فى النطق بسبب ترتب معانيها فى النفس"[١٢]. والربط بين اللفظ والمعنى يتواصل مع شعرية الحداثة التى تعتد بالتعبير والتوصيل كأداة منهجية للكشف عن الشعرية ، وتركز على درجة تعالق التعبير بالمحتوى ، وعلى التوصيل الجمالى قبل ذلك .

ويرى نقاد الحداثة - الذين اهتموا بالشعرية - أنه بالإمكان تقديم مدلول معين عبر وسيلة اللغة الشعرية وكذلك النثرية ، مما يعنى أن طبيعة اللغة الشعرية الحقة لا تكشف عن نفسها إلا من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال .

لقد نتجت الشعرية الحداثية – كما يرى بارت - نتيجة للمسلمات التى وضعها دى سوسير فى التفريق بين الشعر والنثر ، وبحثه فى علاقة الأدب بالثقافة ، وتنظير الكتابة الأدبية وتحليلها من الداخل. إذ يرى أن اللفظة المفردة ليست فيها شعرية بذاتها ، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها إشارة

---

[١٢] - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز – ص ٥٥، ٥٦.

لشـيء ، وتكتسـب شـعريتها بـدخولها مـع مفـردات أخـرى تشـكل معهـا علاقـة شعرية [١٣].

أمـا "جـان كـوين"، فيـرى أن الشـعرية هـى النـاتج الـدلالى عـن الممارسـة اللغوية للشعر ، وبذلك تصـبح الشـعرية هـى البحـث عـن الخصـائص المكونـة لوجود لغـة الشـعر ، ويـرى أنهـا "متوسـط التـردد لمجموعـة مـن المتجـاوزات التـى تحملهـا اللغـة الشـعرية بالقيـاس إلـى لغـة النثـر "[١٤] . والمتجـاوزات أو المجاوزة عنده (Ecore) هى غير المألوف ، وهى ما يقابل المجاز بمفهومـه الواسـع فـى العربيـة. وهـو يـرى أن المجـاوزة تتحقق فـى الشـعر والنثـر علـى السـواء ، إلا أنهـا تمثل فـى النثـر مـيلا إلـى درجـة الصـفر ، وبقـدر مـا تقتـرب المجـاوزة بقـــدر مـا تتحقق الشـعرية ، والقصـيدة: لا يمكـن أن تكـون شـعرية مائة فى المائة [١٥] .

و الشعرية عند "تودوروف" ليست فى العمل الأدبى فى حد ذاتـه (الأدب الممكن)، ولكنها السمة المميزة التى يفترق بها العمل الأدبى عن غيره ، فهـى "الخصـائص المجـردة التـى تصـنع فـرادة الحـدث الأدبـى ، أى الأدبيـة "[١٦] ، وهـى تعنـى بالخطـاب الأدبـى فـي جملتـه لا بجـزء منـه ، " وإنمـا تعنـى ببنـاه

---

[١٣] - رولان بـارت: الدرجـة الصـفر للكتابـة – ترجمـة:محمـد بـرادة – الشـركة المغربيـة للناشرين المتحدين– ١٩٨٥ – ص٦١ : ٦٢.

[١٤] - جان كوين : بناء لغة الشعر – ترجمة د. أحمد درويش – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ١٩٩٧م – ص ٢٤.

[١٥] - السابق .

[١٦] - تزفيتان تـودوروف : الشـعرية – ترجمـة شـكرى المبخـوت ورجـاء بـن سـلامة – دار توبقال للنشر – المغرب – ١٩٩٠ – ص٢٣.

المجردة التى تسميها: وصفا أو حدثا روائيا ، أو سردا"[١٧]. والشعرية تربط بين الأدب واللغة، وهى ليست قصرا على الشعر ، وإنما يتسع مفهومها ليصبح شاملا لكل الممارسات اللغوية .

أما " ياكبسون"، فيرى أنه ليست هناك حدود فاصلة خاصة بالشعر يمكن تبيانها لتفرقه عن غيره من فنون القول؛ فلا الأدوات الشعرية ، ولا الجناسات والأدوات التناغمية الأخرى تستطيع أن تحدد الشعر ، فهذه هى نفسها أدوات تستعملها الخطابة والكلام اليومى. ويرى ياكبسون أن اللغة ووظائفها تتشكل من ثلاثة أجزاء رئيسة تتوافر فى أى اتصال لغوى ، وهى:

مرسل .... رسالة .... مرسل إليه

ولكل عنصر من هذه العناصر وظيفته اللسانية ، وإن كانت وظيفة الرسالة (النص الأدبى) هى التى تهيمن على الخطاب ، وهو ما ينتج عنه الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية ، وهنا تتحقق الشعرية التى لا تُعَدّ الوظيفة الوحيدة للغة ، ولكنها الوظيفة المهيمنة والحاسمة ، لأنها تبرز الجانب المحسوس للأدلة: " إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة ، والتركيز عليها لحسابها الخاص ، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة "[١٨] ، **هذه الوظيفة التى تتحقق فى الشعر وفى النثر على السواء، وهى تختص بنمط من الممارسات اللغوية ذات علاقة بممارسات دالة متعددة.**

---

[١٧] - السابق ٢٤.

[١٨] - رومان ياكبسون : قضايا الشعرية – ترجمة محمد الولى ومبارك حنون – دار توبقال للنشر – المغرب- ط١ – ١٩٩٨ – ص٣١.

" ولا تؤدى كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر ، أو القصر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل ، وليست الوظيفة الشعرية هى الوظيفة الوحيدة لفن اللغة ، بل هى فقط وظيفته المهيمنة والمحددة "[١٩].

ويكتسب الشعر عند ياكبسون وظيفته الشعرية بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف ، وتنتج عن ذلك البنية التى تسمى "التوازى"، وهى تشمل- عنده - أدوات تكرارية ، مثل: الجناس، والقافية ، والترصيع ، والسجع ، والتقسيم ، والمقابلة ، والتقطيع ، والتصريع ، وعدد المقاطع أو التفاعيل ، والنبر والتنغيم. ويمكن لبنية التوازى هذه أن تستوعب كل الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز .

وتتحقق الوظيفة الشعرية فى الشعر باعتمادها على الاستعارة أساسا ، فى مقابل النثر الذى يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل ، لأن الانتقال لايتم من شىء إلى شىء شبيه به كما هو الحال فى الشعر ، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور. " فالشاعرية (الشعرية) هى مجرد مكون من بنية مركبة ، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع ..... إن الشاعرية تتجلى فى كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشىء المسمى ، ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى فى كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها ، وشكلها الخارجى والداخلى.

---

[١٩] - السابق : ٣١.

ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[٢٠] .

والوظيفة الشعرية بهذا الشكل تنظم العمل الشعرى ، وتحكمه ، دون أن تكون بالضرورة بارزة، ودون أن تسترعى الانتباه، " فالأثر الشعرى لايهيمن ضمن مجموعة القيم الاجتماعية ، ولا تكون لها الحظوة على باقى القيم ، ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسى للأيديولوجية الموجه دوما نحو غايته"[٢١].

هل يجوز لنا – بعد هذا العرض لمفاهيم الشعرية العربية والغربية - أن نعلن عن الشعرية ، لا بوصفها بنية نصية ترتبط بالمفهوم الكلاسيكى للإيقاع فقط ، وإنما أيضا بوصفها بنية نص يمكن أن يتحقق فيها المعانى التى طالب بها الجرجانى ، والانحراف الدلالى الذى دعا إليه مكاروفسكى ، وتراكبها اللغوى الذى رآه دى سوسير ، والمجاوزة التى وضعها كوين ، والتى تقابل بنية المجاز فى العربية ، والخصائص المجردة التى تصنع فرادة العمل الأدبى من وصف وحدث وسرد عند تودوروف، ومن تركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة وإسقاط مبدأ المماثلة عند ياكبسون؟

---

[٢٠] - السابق : ١٩.

[٢١] - السابق : ٢٠.

٣- الشعرية الروائية :

وهل يجوز لنا كذلك البحث فى الخطاب الروائى المعاصر عن تشكل بنى الشعرية فيه ، وبخاصة أن الرواية المعاصرة غدت تعتمد على بنى تشكيلية تستصدر أحكاما من التلقى تدور حول هذا المعنى ، وإن كانت مرجعية هذه الشعرية أمرا يظل غير محدد المعالم بالنسبة لها؟ من هنا يكتسب البحث ضرورته لرصد ملامح الشعرية فى الرواية والتى يمكن تلمسها فى:

٣-١- السرد الشعرى :

وهو آلية من آليات إنتاج الشعرية ، تعد واسطة بين التشكيل اللغوى والبنية النصية، وهذا تمييز للسرد الشعرى عن السرد الروائى الذى يكون هو ذاته البنية النصية.

إن السرد العربى الحديث – متمثلا فى الرواية - يختلف عن الشعر ، فى أن الرواية أسست تقاليدها بالاستناد إلى الوارد الغربى منذ البداية ، ومن ثم فهى تنتمى إلى غير السائد الشعرى الذى ينتمى إلى تاريخية ممتدة الجذور ، أرست تقاليدها فى ظل ثقافات لا يمكن لها أن تتخلى عن الثابت بسهولة ، ومن ثم فإن أى حركة تجديدية فيه تظل رهنا للزمن حتى يسمح لها بالاعتراف ، والذى غالبا مالا يكون إجماعا. أما الرواية فإن نشأتها التى تدين للوارد ترتبط بالتجريب والتغير المستمرين ، مما جعل تطور أشكالها أمرا مقبولا منذ البداية ، وكما تتعدد أشكال الحكى اليومية تتعدد أشكال الحكى الروائى بين المفرط فى التفاصيل والمجمل لها ، والملغز والمستبين .

إن هذه السمات الفارقة بين الشعر والسرد فى الأدب العربى الحديث تكشف عن مفارقة الشعر الآنى لامتداداته التاريخية ، والهوة المتسعة التى ما

تزال تتسع بين الشعر المعاصر والشعر العربى الذى استقرت مفاهيمه فى الذوق العربى عبر قرون. ولكن على العكس من ذلك تأتى الرواية والسرد بعامة ، وكما يعبر سعيد يقطين عن الرواية المعاصرة :

"لقد وضعت هويتها مع " الرواية الواقعية " . ومنذ أواخر الستينيات حيث صار الشعر يعمق "قطيعته" مع التاريخ الشعرى العربى، راحت التجربة الروائية العربية تسلك طرائق متعددة فى "التجريب". لقد توجهت تجارب منها إلى الأنواع السردية العربية القديمة، وبدأت تتفاعل معها، وتستعير تقنياتها، وتوظفها بطريقة جديدة، كما ذهبت تجارب أخرى نحو جديد الروايات الغربية، وتفاعلت معها وهى تسعى إلى " تأسيس" قواعد جديدة فى الكتابة"[٢٢] .

بهذا المسار الذى اختطته الرواية لنفسها، سار التجريب والتأصيل جنبا إلى جنب فى التجربة الروائية العربية الجديدة . وهما معا كانا يضعان الرواية العربية فى قلب " الحداثة "، وما بعدها كما نجد ذلك فى الغرب .

وقد اتخذ السرد – بشكل عام - طريقه فى بنية دائرية ، إذ هو فى الأساس سمة من سمات النثرية ، بل يمثل ماهية النثر – بتعبير أدق – إلا أن آلياته تم استعارتها ، ونقل حقل اشتغالها إلى الشعرية ، وهو انتقال قديم أسسته القصيدة القصة كما يمكن تسميتها فى الشعر العربى القديم ، ودعمته شعرية الشعر الحر ، وقصيدة النثر ، اللتان استطاعتا توسيع بنية السرد من خلال عناصر حاكمة تمثلت فى تحولات الضمائر ، والفضاء النصى ، وبناء

---

[٢٢] - سعيد يقطين :سرديات النص ، الحداثة ، المجتمع :

http://www.said-yaktine.com/Acueil.htm.

الشخصيات الحكائية على نسق ما ، واعتماد الحدث والزمن والوصف ، وتعدد الخطاب ، والتنظيم السردى ... إلخ هذه التقنيات السردية التى اعتمدتها الشعرية فى تشكيلها للنص .

واليوم، تنتقل هذه الآليات من الشعرية مرة أخرى إلى القص والرواية. تنتقل، ولكن بآليات جديدة ، آليات تحولها الشعرى ، بمعنى أنها تعود إلى الرواية ولكن ليس فى تشكلها السردى المحض ، وإنما محملة بعبق الشعرية التى امتزجت بها حتى غدا يصعب الفصل بينهما؛ إذ تجدر الإشارة إلى أن السرد الذى نتحدث عنه هنا ليس هو السرد فى معناه الكلاسيكى ، وإنما السرد الشعرى الذى يمزج بين ماهية الشعر وماهية النثر على السواء ، السرد الذى لا يمثل فصلا حادا بين النوعين، ولكنه يمثل نوعا ثالثا يحمل سمات من كليهما ، تكاد تتساوى فى كمها ، ودرجة تأثيرها .

٣-١-١- السرد الداخلى (سرد الذات):

وهو يمثل نمطا مهما من أنماط شعرية الرواية، فيما يمكن تسميته بكتابة نص الحالة، وهو نص مفتوح المواجع والمسارب، وقد يكون ملتبس المتعرجات، ولكنه يقوم على نواة محورية غائرة ، هى مساءلة الذات الفارقة تاريخيا وأسطوريا.

ففى سرد الذات تبدو الحكاية فيه – إن كانت هناك حكاية تحكى على نحو مألوف – تبدو كما لو كانت نصا شعريا غنائيا – بمفهوم الذاتية – يعبر فيه الروائى – الشاعر – عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله ، ويناقش رؤاه وفلسفته ، ويطرح أسئلته ، وهمومه الفكرية: يعرض لعذاباته ،

وأحلامه ، وأمله ويأسه ، لغضبه وفرحه ، لتشكلات حالات الوعى لديه ، لانغماسه فى حياة يمارسها ربما دون أن يعرف هويتها .

ففى نص منتصر القفاش الروائى " تصريح بالغياب "[٢٣] يبدأ القص من منطقة بين الوعى واللاوعى ، بين الحلمى والواقعى ، شىء أقرب إلى الكابوسى أو على شفا حفرة منه :

" لم يكن الدخول سهلا .

ربما لأننى تعثرت فى درجة حجرية من السلم الصغير ، لأننى كنت مسرعا فاصطدمت بأحد يهم بالخروج ، أو توهمت أن هناك بابا .

ظننت الأمر كله فى متناول يدى . أن أستعيد الرواية وأرحل .

لن يوقفني شيء سوى ملابسهم الميرى والبيادات والطواقى وصوانى التعيين . سأظل أزيحها ، وأدفس يدى بينها حتى أصل إلى روايتي عند أرضية الدولاب الإيديال"ص٩ .

والأمر برمته وإن بدا سردا لذات ، إلا أن المفردات المركزية فيه تعتمد بنى الشعرية من خيالات وتكثيف فى الرؤية ، وغموض بمعناه الشعرى. فالدخول الذى لم يكن سهلا غير محدد المعالم ولا يمكن تحديد هويته ، يؤكده فعل التوهم بوجود باب ، وحتى دالة الباب ذاتها لا يمكن قبولها على دلالة الباب المتعارف عليها بوصفها بابا للدخول ، وهو ما يؤكد أنه ليس فى هذا السرد – سرد الذات - حكاية تحكى على النحو المألوف فى ذلك، حتى لو كانت تقنيات الحكاية هى تقنيات "الحساسية الجديدة" من تشابك الواقعى والحلمى، وتداخل الأزمنة، وشاعرية اللغة الرؤية، وتشاكلها من خلال

---

[٢٣] - منتصر القفاش : تصريح بالغياب – دار شرقيات – ١٩٩٦.

الأسئلة، وكسر النمطية، وتفتيت الشخوص والأحداث إلى آخر ما أصلت له كتابات "الحساسية الجديدة" من تقنيات وطرائق للسرد.

تجاوزت الرواية الجديدة هذه المرحلة كلها بعد أن استوعبت إنجازاتها، وتمثلتها حتى غدت هذه الإنجازات اليوم، مأخوذة مأخذ التسليم، وسارية فى جسد النصوص الروائية مسرى المقومات الأولية التى هى من فرط كونها أساسية قد أصبحت منسية وفطرية تقريبا.

أما عند ياسر إبراهيم فى روايته " بهجة العمى"[٢٤] ، فإن شعرية السرد الداخلى تتخذ شكلا آخر ليس هذه المرة من منظور تحولات الذات وعدم تحديدها تحديدا قاطعا على نحو ما ، وإنما من خلال رصد لذات الأعمى التى تحيا الحياة ليس بعينها هى ، وإنما بخيالاتها ، وهو نمط يستدعى بالضرورة أبعادا لم تكن على بال الراوية ومفهوم الشخصية في الرواية ، والكتابة تتحدث عن نفسها. فالأعمى عندما يطلب من صديقه أن يصف له فتاة ، يعود إلى نفسه فيعايشها قائلا :

" ما قيمة الوصف دون أن أرى الشىء وأغمض عينى عليه ثم أرى خيالات ملونة، ألتصق بها، وربما أحلم بها أيضا ؟ لقد غابت الألوان من عينى ولن تعود إليها. هذه التخيلات الساذجة عن العالم هى ما أستطيع تخيله وبألوان باهتة مثل الأخضر والأحمر والأسود. لم أستطع أن أظل مجرد أذن تستمع إلى لغة يشير إليها، وأظل أهرب من كونى ميتا بدون عينىّ ". ص٧ .

---

[٢٤] - ياسر إبراهيم : بهجة العمى - ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٣.

فالأعمى هنا لا يتساءل ، وإنما الذى يتساءل هو الذات الساردة ، الذات التى لم تعد تقنع من الحياة بوصف مظاهرها ، بقدر ما تبحث عن رؤيتها هى الداخلية. إنها دعوة تقدمها للإنصات الداخلى ، ومتابعة البصيرة لا البصر .

إن الشعرية هنا تتخذ آلية الخفاء، والجوانية، ومحاكاة النفس ، فى صوفيتها الفلسفية ، وبحثها عن الانعتاق . والخفاء هنا: ليس الكتمان الكامل، ولا استغلاق الدلالة . والجوانية : ليست مجرد الوجه الآخر للظاهر اليومى، وليست مجرد الجانب المضاد لما نعرفه ونراه فى مجرى حياتنا اليومية العملية، بل هى آلية دينامية متحركة وفعالة ولها أكثر من مستوى للحركة.

إن آلية السرد الداخلى بهذا الطرح إنما هى من باب الشعرية ، ولكنها ليست تقنية مقصورة على الشعر، وإنما هى آلية وجدت طريقها إلى كل النصوص الروائية التى تتمثل روح الشعرية ،أو تتخذ بنية الشعرى نمطا لها.

٣-١-٢- السرد الداخلى (تحولات الخطاب):

أو ما يمكن تسميته بتحولات الضمائر، أو اللعب بالضمائر، حيث يتخذ الضمير السارد بنية متحولة دوما لا تستقر على حال .

لقد اعتمد المفهوم التقليدى للأنواع الأدبية على تخصيص الضمائر باعتبار خصوصية ضمير المخاطب للمسرح ، وضمير الغائب للملحمة ، وضمير المتكلم الفرد للغنائية (الشعر الغنائى). والسرد بناء عليه يعتمد الضمير "هو" فى مقابل الشعر الذى يعتمد الضمير "أنا".

ولكن التطور السردى المعاصر ، ومع شعرية السرد ، غدت إحدى السمات الفارقة للسرد هى التحولات الضمائرية. ففى الشعر تبرز الذات المتكلمة مقدمة للحدث المسرود ، ولكنه فى النص السردى الشعرى يكون

الحدث هو المركز ، ولا يتخذ الراوى موقعا محددا على وجه الخصوص ، بل يصبح ذاتا متحولة ، تنتقل على امتداد النص المسرود ، بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب مفردا وجمعا؛ وهنا تغدو الشعرية مرهونة لا بعوامل خارجة ومحددة سلفا ، وإنما ترتهن بذات المبدع؛ وهنا أيضا تظهر آليات اشتغال جديدة تحكم منطق النص ، ويظهر التناص بتمفصلاته ويتواتر على هيئة اشتغاله فى السرد الشعرى ، ما بين استحضار أصوات ، وجدالها، ومحاورتها ، أو حتى تجاورها فى النص؛ وحينها يتسم الخطاب – الروائى الشعرى – بالتعدد اللغوى والتنوع الكلامى، واللعب بالضمائر ، والمراوغة فى تحولاتها. إنها اللذة التى تمارسها الذات الكاتبة ، نقلا عن الواقع الحياتى لصور الحياة المراوغة دوما ، وهو تصور شعرى فى الأساس، لا ينقل الواقع بحرفيته، ولا باحتمالاته ، وإنما ينقله بمفهوم الممكن (غير المعقول).

فى نص " تصريح بالغياب " تتحول الذات الساردة التى لم تكشف عن اسم لها مطلقا ، تتحول من الضمير " أنا " إلى " أنت " إلى " هو " فى مساحة نصية تكاد تكون متداخلة :

" مثل من يغنى أغنية يحاول تذكرها أثناء غنائه ، يحاول أن يوجدها كما كانت من قبل ، ودوما هو يغنيها ، يحاولها ، تأتى أغنيات وأغنيات .

مثل من ؟

ألم تكن وأنت فى خدمتك السيارة ، حاملا النص آلى ، ومشط الطلقات فى جيب الزنط ، قاطعا سور المدرسة من بدايته إلى نهايته ، تفرح حينما تنسى أغنية موسيقية فى داخلك ، وتظل تحاول تذكر كلماتها

وتخطئ ، تحاول مرة أخرى ، وأنت فرح بمضى الوقت دون أن تشعر بثقله؟

مثل من ؟

ألم تكن فى خدماتك الليلية تخوض هذه اللعبة : أن تداوم على فتح تلك الأبواب؟ كم لا نهائى تثق فى انتظار خطواتك ، تثق فى أنه لن يختفى ، وستقدر على اجتيازه دائما.............................

بداية كلما هممت بتذكرها استحالت إلى نقطة ضمن نقاط كثيرة ، نقطة ربما تتصدر المشهد كله أو تكتفى بدور الكورس ، أو بتذكر أنها كانت بداية فقط فى يوم من الأيام ". ص١١ .

فالضمائر تتحول على مساحة بعض صفحة واحدة من:

- مثل من يغنى أغنية يحاول تذكرها أثناء غنائه (هو) .
- إلى : ألم تكن وأنت فى خدمتك (أنت)
- إلى : بداية كلما هممت بتذكرها (أنا)
- إلى : استحالت إلى نقطة ضمن نقاط (هى) .

فهذا التحول فى موقف الذات الساردة عبر ضمائر "هو، أنت، أنا، هى" إنما هو تحول من باب الشعرية ، التى تقوم بهذه المراوغة فى التحول واللعب بالضمائر ، والذى استعارته الرواية مرة أخرى من الشعرية ولكن بتشكيلها هى الجديد ، ذلك التشكيل الذى يسعى منتصر القفاش من خلاله لإحداث تشويش على حدث مركزى ، ونقل بصيرة المتلقى من البحث عن الحدث إلى اللاحدث ، ونقل التركيز إلى منطقة أخرى هى منطقة بناء الرواية التى اختار لها الكاتب أن تكون على حد فاصل بين الشعور

واللاشعور ، وذلك على الرغم من مراوغة الكاتب – أيضا – فى تأسيس مرجعيات دالة تجعل المتلقى فى إطار المعقول ، مثل : الجيش ، البندقية النص آلى ، المدرسة ، الخدمة الليلية (الشنجى) ... إلخ هذه الرموز التى هى من إطار الواقعى ، ولكن الحدث هنا يتوجه إلى الذات الساردة أكثر من توجهه إلى هذه الدلالات وما تستدعيه .

إن أرسطو نفسه لا يشترط فى الفكرة الأدبية قدرتها على التمثيل فقط ، وإنما يشترط المحافظة على توتر دقيق بين متطلبات المحاكاة ومتطلبات البنية الجمالية .يجب على الفن أن يماثل الحياة وينجز نظاما بنيويا محددا. ومن أجل هذه المماثلة يقيم أرسطو تعارضا ما بين الشاعر والمؤرخ: فالمؤرخ يعكس ما هو خاص وحقيقى، بينما يعكس الشاعر ما هو كونى وعام، يقول : " واضح كذالك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع...ذالك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان في كون الأول يروي الأحداث نثرا في الوقت الذي يرويها الآخر شعرا، وإنما يتمايزان من حيث أن أحدهما يروي الأحداث كما وقعت فعلا ، بينما يرويها الآخركما يمكن أن تقع "[٢٥].

إن الشاعر معنى بـ «الممكن» وليس بالـ «محتمل» فحسب: « فالاستحالة المرجّحة هى دائما مفضّلة للإمكانية غير المقنعة». وهناك يمكن أن تكون احتمالية فى قصة خرافية: الترابط ما بين حادثة وأخرى يمكن أن يتطابق مع معنى الإمكان. من جهة أخرى، فإن حبكة مليئة بالمصادفات، غير

---

[٢٥] - أرسطو: فن الشعر- ترجمة:عبد الرحمن بدوي- دار الثقافة- بيروت- ١٩٧٣م- ص٢٠.

المستحيلة، يمكن أن تبدو غير ممكنة. وبصورة تدعو للاهتمام، فإن ما يؤدى إلى الإمكانية يؤدى أيضا إلى التماسك والانسجام الجمالي. إن حدثا ممكنا فى مسرحية ما ، ليس فقط حدثا يقنع متفرجا ما بأن يستحوذ على مصداقية عامة، وإنما أيضا حدث يتلاءم بشكل مقنع مع سلسلة أحداث (حبكة ما) ويؤدى إلى وحدة شعرية كاملة

والروائى على هذا النحو يجسد الصراع بين الأنا (بمفهومها الشعرى) وبين الرؤية الكلية لتناقضات الواقع ، والتى تتشكل من خلالها الرؤية الشعرية فى محاولة لاختزال الكون والحياة .

ولعل محاولة رصد الذات الروائية من خلال النص تطرح بعدا آخر فى رؤية النص ، منذ طرحت الرواية المعاصرة رؤية الذات لا من خلال العالم المحيط بها ،وإنما رؤية العالم من خلال الذات، ولم يعد الروائى يعبر عن الرؤية الغيرية للحياة ، فى مقابل الشاعر الذى يعبر عن الرؤية الذاتية ، وإنما صار الروائى شعريا عندما جعل الشخصيات تتحدث بصوتها من خلال صوته هو المهيمن ، وعبر ذاته المتحولة .

هذا ما نجده بالفعل عند النظر في بعض الأعمال الروائية التى صدرت مؤخرا، والتى اعتمدت ضمير الأنا ، ولكن مع إحداث المراوغة فى تحولاته عبر السرد. نجده فى "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش ، و"دائما ما أدعو الموتى" لسعيد نوح ، و"كحل حجر" لخالد إسماعيل ، و"لصوص متقاعدون" لحمدى أبو جليل ، و"قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف ، و"سانت تريزا" لبهاء عبد المجيد ، و"بهجة العمى" لياسر إبراهيم ، و"لون هارب من قوس قزح" لمنى الشيمى ، و"مسالك الأحبة" لخيرى عبد الجواد،

و"رد اعتبار" لمحمود الورواري ، وغيرها كثير من الروايات التى اختار لها أصحابها ضمير السرد أنا ، وإحداث مراوغة فى تحولاته واللعب به .

٣-٢ شعرية المفارقة :

أحد ملامح الشعرية المعاصرة ، أنها شعرية التجريب. وإحدى السمات الفارقة التى تميز التجريب ، أنه تجريب لا على مستوى اللغة ، وليس على مستوى بناء الصورة فحسب ، كما كان يحدث قبلا مع ممارسات الشعرية العربية عبر قرونها الطويلة، وإنما هو أيضا تجريب فى أسلوبية كتابة النص (بنياته ودواله وأدواته) ، وفى موضوعاته ، وما يمكن أن تحدثه من وعى مفارق ، بما يمكن تسميته بصدمة التلقى .

ومن هنا فإن التجريب فى المفارقة الشعرية يمكن رصده من خلال:

- آلية اشتغال عقل الكاتب فى إبداعه للنص ، وما يمكن أن يرتبط بذلك من بحث عن آليات جديدة لإنتاج النص .
- وكذلك يمكن رصده من خلال التلقى ، الذى يكشف عن وعى مفارق للوعى الجمالى السائد .

ومعنى ذلك أن التجريب محفوف دوما بالمغايرة ، مغايرة الذوق والذائقة السائدين .

إنه الانحراف الدلالى الذى يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة ، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد .

إنها المفارقة الأبدية التى تتشكل بين الموت والحياة ، حيث يبنى النص فلسفته ويتبناها؛ ففى أعمق لحظات الموت تكمن لذة الحياة ، وفى أعمق لحظات الحياة يكمن ألم الموت .

إن التعبير بالمفارقة يكاد يكون أكثر الأبنية انتشارًا فى شعر الحداثة، ذلك لأن الشعر القديم فى مجمله كان أحادي النظرة، بمعنى إدراك جانب واحد من وجهى العملة؛ وذلك ناتج من اختفاء أحد الجانبين عند النظر إلى الجانب الآخر.

وعلى هذا، جاء التعبير بالمفارقة فى الشعر القديم مرتكزًا على ساق واحدة، أى أن الشاعر يرصد وجها معينا، ثم يعود مرة أخرى ليرصد الوجه الآخر، فى حين تستطيع الشعرية الحداثية بإمكاناتها التعبيرية المعبرة عن الواقع المضطرب أن تعاين الوجهين على صعيد واحد.

ومن هنا تأتى المفارقة فى الرواية الجديدة عملية مكثفة وكاملة، بحيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد، ساعة إنتاجها للآخر.

والنظر إلى بناء الأسلوب فى شعرية الرواية ينبئ عن تمايز فى بناء لغته المفارقة، من حيث يتم التلاحم بين الطرفين، ومن حيث تتم الرؤيا للجانبين من زاوية واحدة.

إن الروائى يوظف المفارقة لحبك البنية الروائية على مستويين: مستوى البناء العام والفكرة الشاملة التى تستند إليها الرواية ، وعلى مستوى بناء الموقف الجزئى لحدث ما يحمله بنية مفارقة. وتتجلى المفارقة فى رواية "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش فى مطلع الرواية، إذ تدخل الذات الساردة إلى عالم الرواية فى مشهد أشبه بالحلم ، الكابوس ، مشهد يقع على مشارف الوعى : فالراوى يذهب إلى مكان عسكرى ليلا ويوهم المتلقى بأنه ذاهب لاستعادة شىء ما (رواية تخصه)، ولكنه يواجه بمن يصرخ فيه للوقوف فى

خدمته (الشنجى) ويصرخ هو محاولا الإثبات بأنه أنهى خدمته العسكرية ، وينتهى الأمر بأن ينصاع .

إن الرواية تبدأ على هذا النحو ،وتنتهى دون أن تميز إن كان هذا الموقف برمته قد حدث أم لم يحدث. وتنبنى المفارقة شعريا – على هذا الأساس – فى الرواية منذ مطلعها ، ولكنها مفارقة لا تنتهى حتى انتهاء الرواية ، مع ما يداخلها من مفارقات فرعية كثيرة .

أما عند حمدى أبو جليل فى " لصوص متقاعدون "[٢٦] فالمفارقة تتخذ شكلا شعريا مغايرا، ومقصودا فى آن من قبل الراوى ، الذى يضع القارئ فى عمق هذه المفارقة .

فأول ما يواجه القارئ/المتلقى فى رواية "لصوص متقاعدون" هو عنوانها الذى يجمع بين متناقضين هما اللصوص والتقاعد؛ فهذا العمل تحديدا فى مرجعيته الواقعية ليس فيه تقاعد ، لأن التقاعد عنه لا يعنى سوى الصلاح والتوبة ، وهو أمر لا تطرحه الرواية ولا تقترب منه ، ولا يشغلها مطلقا فكرة الحكم والتقييم ، بل هى تقدم شخوصا اجتمعوا فى منطقة واقعية بالفعل هى منشية ناصر التى بناها جمال عبد الناصر لعمال المصانع ، إلا أن الشخوص ذاتها والأماكن لا توجد ، وإنما الذى يوجد هو نمط هذه الشخصيات فى أى تجمع سكنى شبيه بهذه المنطقة. ومن هنا بدأت فكرة المفارقة بين المعاناة والإحساس بها، حتى صارت اللصوصية فلسفة حياة وأسلوبًا للالتفاف على الواقع المهيمن. يقول فى مطلع الرواية :

---

[٢٦] - حمدي أبو جليل : لصوص متقاعدون - ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٢.

" افرض – مثلا – أنك تعيش حياتك كشخصية فى رواية ما ، وتأكد أن هذه الشخصية ماهرة فى مداعبة قدراتك على التحايل والكذب ، وخبيرة فى مصافحة أشخاص أنت مخلص فى كرههم، عندها فقط ستدخل مباشرة فى أجواء تجربة نادرة يحق لك التباهى بها " ص٧.

يتعامل الروائى هنا بمنطق الكاشف الذى يضعك فى عمق المفارقة منذ البداية ، ويكاد يضع المتلقى القارئ على حافة سؤال شعرى فلسفى مصيرى: ماذا لو كانت حياتك كلها محض رواية ، تمارس فيها أدوارا ماهرة من التحايل والكذب؟! وهو سؤال على الرغم من بساطته وشعريته فإنه يضع المتلقى أيضا على حافة هاوية من الشك المرير ، والإحساس المقيت ، الذى لا يملك الخلاص منه؛ إلا أن مفارقة فرعية تنتج فى الآن ذاته من التباهى بلعب هذا الدور؛ وبهذا الكشف / التشكيك تدخل إلى عالم الرواية وكأنك واحد فيها .

وعلى نحو ما تأتى المفارقة فى تشكيل شعرى جديد فى رواية " بهجة العمى" ، والتى قسمها كاتبها إلى مقاطع أعطاها أرقاما بدلا من فصول أو عناوين ، إذ يعتمد الروائى على تقنية سردية جديدة ،حيث ترد فصول كاملة فى شكل مقطع واحد من فقرة واحدة تحمل المفارقة فى أكثر مستوياتها الشعرية تجريبا ، وهو ما نجده فى مقاطع مثل :

٦

" العالم الذى تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذى أشاهده ولا أراه " ص٢٦.

٨

" هل أنا أعمى بدرجة كافية؟" ص ٣٠.

١٨

" النور لا يرينا شيئا لكن نحن الذين نرى النور " ص٦٨.

٢١

" إنه العمى أنت " ص٧٤.

٣٤

" هل كنت لأسأل نفسى: لم تبعتك إلى رغباتك؟".

" آآآه ه ه ه كمان ... لا تكذب على نفسك . من البداية كنت ترى كل شىء وتدخن سيجارتك كأنك أعمى " .

" قال كل منهما ذلك . قبل أن يغلقا عينيهما على ضباب رواية ربما لم تتحقق أبدا"ص١٤٣.

وعلى هذا النحو تتشكل المفارقة فى تكثيف شعرى ، ليس له علاقة – على مستوى الحكى بما قبله وما بعده – ولكن علاقته تتأسس فى إحداث شعرية ما مفارقة ، شعرية تستوقف القارئ تماما كما لو كان يقرأ قصيدة مكثفة ومختزلة. فهذه النصوص الشعرية تحدث مفارقتها من أنها لا تمثل فعلا صادرا عن أعمى (الذات الساردة فى الرواية) بقدر ما تمثل فعلا مستنفرا لوعى المتلقى فى مساءلته لنفسه هو. فالعمى هنا يتحول من مفارقة العمى البصرى إلى عمى البصيرة الذى يسائل المتلقى نفسه عنه ، فيسأل كل منا نفسه بالفعل: هل أنا أعمى حقا بدرجة كافية ؟ وهل العالم الذى تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذى أشاهده ولا أراه ؟ هل استطاع كل منا أن يرى العالم برؤيته هو ، أو بسمعه؟ أو بوسائل أخرى ؟ إن المفارقة هنا تنتج من

المساءلة الحقيقية التى تهدف إلى التشكيك فى الوعى الذى نحيا به جميعا ، لأنه وعى افتقد للسؤال الذى لم تطرحه على نفسك بعد ، سؤال الهوية ، والمعرفة .. وحتى فى المقطع الأخير -٣٤- فإن السؤال يحدث مفارقته فى هوية نسبة صدوره التى لا يمكن تبيانها أهى من الراوى ، أم من الذات الساردة ، أم من الأعمى ، أم من رفيقه ، أم هو سؤال القارئ للراوى ، أم هو سؤال القارئ لنفسه ، والنفس كثيرا ما تخدع .... وذلك على الرغم من مراوغة الكاتب فى مفارقة أخرى لمحاولة نسب المسرود عنه إلى شخصيتى الرواية " على ضباب رواية ربما لم تتحقق أبدا "

وتأتى المفارقة غريبة نوعا فى رواية سعيد نوح " دائما ما أدعو الموتى"[٢٧] متمثلة فى شخصية أنور الممثل (أنور المنسترلى) أو (أنور هنصور) تلك الشخصية التى يراوغ الكاتب فى السرد عنها على لسان إحدى شخصيات الرواية التى تحكى له عن فيلم أربع بنات وضابط لأنور وجدى :

" وراحت تحكى قصة الفيلم حتى جاءت إلى قرب النهاية حين دخل أنور وجدى إلى فيلا عمته ومعه البوكس ... ثم توقفت عن الحكى وقالت موجهة الكلام إلى :

- **إنت فاكر المشهد ده ؟**

هززت رأسى مرة واحدة، لكنها أعادت السؤال مرة أخرى وقالت :

---

[٢٧] - سعيد نوح : دائما ما أدعو الموتى – مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٢.

- **إنت فاكر أما أنور وجدى دخل على المعازيم اللى كانوا فى الحفلة وهو لابس بدلة ضابط، وقعد يتكلم مع الست أمينة رزق عن العروسة .؟............... .**

كنت منفعلا تماما وأنا أتكلم فلم أنتبه إلى لمعة عينيها التى كانت تحمل جمالا غائرا ، ولكنها أمسكت بيدى وقالت :

- **إقف هنا إنت فاكر أنور وجدى لما نادى على العساكر؟**

....

- **إنت عارف العسكرى اللى قال لأنور وجدى تمام يا فندى؟................**

خرجت أيوه من فمى بصوت عال، فقالت بهدوء وحب وعشق وولــه ودموع وكبرياء:

- **هوه ده الأستاذ أنور المنسترلى جوزى ."** من صفحات ٢١، ٢٢، ٢٣ .

إن هذا هو العناء الذى يواجهه السارد والمسرود له فى محاولة تذكر شخصية أنور المنسترلى من خلال فيلم مشهور ، والذى يجهد المتلقى – أيضا بوصفه شريكا فى هذا التواطؤ – نفسه فى البحث عن هذه الشخصية أو اكتشافها ، ولكن المفارقة تتشكل هنا فى أنه لا وجود لأنور المنسترلى ، لا وجود له فى الواقع ولا فى الفيلم ، وإنما الوجود فى خيال الروائى ، الذى راوغ فى إيجاد مرجعية لأنور ، وصنع له تاريخا موهما ، وارتقى به إلى مستوى شعرية الخطاب وشعرية المفارقة بين حديثها عنه ، وحديثه هو عنهما .

أمـا المفارقـة فـى روايـة حسـين عبـد العلـيم " فصـول مـن سـيرة التـراب والنمـل"[٢٨]، فإنهـا تـأتى عبـر المواقـف المتعـددة التـى تنبنـى فـى سـياق الـنص الروائى ، والتى تحمل شعريتها ليس من كونها مفارقة فقط ولكن أيضا من كونها اختزالا لأزمنة تتفتت على نحو ما، كما سيرد فى البناء الزمنـى لاحقا. وأولى هذه المفارقات هى التى تظهر بين الأخوين فؤاد الطبيب ، وفاروق المهندس ، الذى يحسده فؤاد على حياته ويتمنى دوما أن يحيا فقط بدلا منه "ون ويك .. ون ويك أونلى "، وهى جملة تتكرر عبر الرواية وفى مواقف متعـددة إلــى الدرجــة التــى تصــبح معهــا جملــة محوريــة تكــاد تميــز بــين الشخصيتين. كذلك فى أحد المواقف التى تسرد مواقف من حياة فاروق المثقف المفكر الفيلسوف الذى يعمل مهندسا فى شركة تقوم بأعمال توصيل الكهرباء إلى الريف ، يفكر ويقول :

" وحينما تمتد يد السيد الكبير لترفع السكينة فى احتفال مهيب وسرادق، تشرق نقطة صغيرة بالضوء فى عمق ريف مصر ، تمتلئ القلوب بلحظات احترامها لنفسها ورضاها عن عملها وإحساسها بأنها شىء وشىء هام .

وبينما تتصدر الإشادات بمجهودات الكبير الذى أدخل الكهرباء إلى الريف . وبينما تدور تروس الآلات الحاسبة فى الشركة وتكاد تنفجر من إحصاء مكاسبها– يكون فاروق عزيز واقفا فى الظل ، يشرف على

---

[٢٨] - حسين عبد العليم : فصول من سيرة التراب والنمل - ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٣.

رجالـه وهـم يجمعون عتـادهم ، ويفكـون خيـامهم ويركبـون فـوق مقـاطير الجرارات منطلقين إلى مواقع جديدة"ص٥٠.

المفارقة هنا لا تتشكل من خلال احتفال الناس ومكاسب الشركة بالقياس إلى المهندس وعماله الذين يجمعون حاجياتهم الفقيرة فى حزن تمهيدا للرحيل لمكان آخر يكررون فيه التجربة ذاتها ، ليست المفارقة بين هذين الوضعين فحسب ، وإنما أيضا من خلال وعى المهندس الذى كانت بدايته مع الثقافة فى الجامعة ، وانخراطه فى عالم الثورة والثوار، والذى يبرر لنفسه تعقيبا على هذا الموقف، يقول :

"شغلى فى كهربة الريف كـان آمن مفيهش خطر .. صحيح كـان شغل جـاد ومتقن وأثره بيبـان على النـاس على طول ، وبيرضى ضميرى – لكنـه آمن ... ليـه أنـا كده فى النص .. أقل شجاعة من دخول السجن ، ومش فى موضوعية نادية ، ووصفى .. قلقان .. ليه قلقان " ص ٥١.

كذلك ترد شعرية المفارقة فى بناء نصى يجمع بين مساحات عريضة من الرواية ، ولكنه يخرج أحد المواقف التى تسرد زواج الدكتور عزيز و عايدة ونزوله لإحضار طعام وشراب من الشارع:

" كان يحمل تلك الشنطة بشكل طبيعى من اليدين اللتين كانتـا عبـارة عن دوبـار أحمر وأبيض مضفور فى بعضـه ، وكالعادة انقطعت اليد ، فاضطر إلى حمل الشنطة هكذا وهو يموت من الغيظ والضيق والحرج.

فى عام ١٩٨٤- وقد كان فاروق منهمكا بحل الكلمات المتقاطعة – سأل موجها سؤاله إلى كل من فؤاد والدكتور عزيز : إيـه هى الثورة التالتـة فى الطب يا دكاترة؟

تأتأ فؤاد ، انطلق الدكتور عزيز : الثورة الأولى اكتشاف التخدير .. الثانية اكتشاف التعقيم .. الثالثة اكتشاف المضادات الحيوية – صمت قليلا ثم أضاف مغمغما : والثورة الرابعة اكتشاف الشنط البلاستيك المتينة .

وانفجر فاروق وفؤاد فى الضحك " ص٣٩ .

فشعرية المفارقة هنا ترتبط بالموقف الذى حدث فى عام ١٩٤١ مع الدكتور عزيز، ولكنه ارتبط بذاكرته ، ولا يعلمه أبناؤه (فاروق وفؤاد). وعلى الرغم من البساطة الظاهرية ، فإنها تضع أمام المتلقى حقائق مفارقة عن كيفية اشتغال الوعى واللاوعى بالمفهوم النفسى ، فى اختزال مواقف بسيطة مخجلة، لكنها ترتفع لترقى إلى مستوى العلامات الكبيرة والقضايا المصيرية فى الحياة ، إذ ارتبطت فى وعيه هنا بثورات الطب .

أما المفارقة فى رواية " كحل حجر" لخالد إسماعيل[٢٩] ، فتتضح من خلال السخرية المريرة التى تتحدث عنها وبها الذات الساردة (إبراهيم زغلول سليمان) والتى تحياها ، مفارقة مع صديقه جورج أبسخرون ، الذى باع الشعر والأدب وباع معهما كل المبادئ والقيم، إلى درجة أنه يصارح صديقه إبراهيم بأنه كان يرافق خطيبته ، وإلى درجة أنه يعلن عن إسلامه بورقة مزورة مختومة من الأزهر ، ليفوز بجائزة اليونسكو فى الشعر ، ويجعل من نفسه ضحية أديان. وعلى الرغم من ذلك – وهنا تنتج المفارقة السخرية – فإن الذى يسطع نجمه فى المجتمع ويحصل على الجوائز ، ويدخن السجائر الغالية ، ويمتلك الشقق والمال، إنما هو جورج أبسخرون.

---

[٢٩] - خالد إسماعيل : كحل حجر - ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠١.

أما إبراهيم الذى يحافظ على مبادئه ويؤمن بقضاياه، فإنه يظل فى القاع يعمل مدرسا عندما يجد الفرصة ، ويعانى الفقر والجوع والبحث دائما عن مأوى فى غرفة أعلى السطوح ، أو عند صديق ، وكلما دخل فى تجربة زواج يفشل على الرغم من أنه لا يريد سوى زوجة تتناسب وظروفه ، ويجد من خلالها ذاته ومشروعيته ، ويؤسس لوجوده .

إن المفارقة فى "كحل حجر" تتأسس عبر البناء النصى على السخرية التى يعلن عنها الروائى كلما سنحت الفرصة فى حديث إبراهيم عن نفسه ، وهى مفارقة لا يبنى طرفيها بناء واضحا ، ولكن يعلن فيها عن طرف هو جورج أبسخرون ، ويترك لنا الطرف الآخر (إبراهيم) لتكتشف أنت الوضع المفارق لهذه الذات التى تبحث عن نفسها طوال الرواية ، وحتى النهاية فإنها لم تجدها ، وإن كانت تميل فى النهاية إلى التلذذ بالانتقام من سامية التى طلبها للزواج فرفضت ، ويوما ما قرأ عنها فى إحدى صفحات الجرائد أنها ترسل بشكواها وتظلماتها للبحث عن حل لمرضها وأخطاء الطب فى حقها والفقر وفشل الزواج ، والمرارة التى تعايشها ، وهو ما يكشف لنا عن تحولات خفية فى نفس إبراهيم على المستوى النفسى ، تحولات قد تؤدى به إلى اتخاذ ما كان يرفضه من تخل عن مبادئه التى ظل طوال حياته يؤمن بها ويفشل فى كل شىء ، وهو ما لم يعلنه الراوى ، وإنما يفهم من السياق النصى للرواية .

٣- ٣- شعرية الشخصيات :

إن الروائى عندما يتمثل شعرية فى الخطاب ، عندما يجعل شخصياته تمتلك وعيا مساويا لوعى الشخصية المحورية فهو يخالف قواعد الكلاسيكية الروائية .

فهل يرسم الروائى الحداثى شخصيات رواياته قبل أن يكتبها أو يمنحها أدوارها ؟ أم إنه يرسم الشخصية تبعا لتحولات الموقف وتحولات الخطاب، بمعنى أنها تكون شخصية وليدة فى مواقفها عبر اللحظة الزمنية ؟

فإذا كان مفهوم الشخصية فى الرواية الكلاسيكية ينص على ضرورة تحديد ملامحها وأبعادها وسماتها الجسمانية والثقافية ، ومن ثم تطورها عبر الأحداث وتنامى فعلها ووعيها ، فإن الرواية المعاصرة – وبخاصة التى تتمثل الخطاب الشعرى – لا تعتمد على هذا التحديد ، وإنما تستبدل به طرح أنماط للشخصية وليس شخصيات بعينها ، أى أنها أنماط تصدق ماهيتها على نماذج كثيرة قد تكون فى كل مكان ، وهى أنماط ليست خلافية ، أى ليست كنمط البخيل لموليير ،أو الأعمى أو الفارس، إنما هى أنماط على نحو ما كـ "الدون كيخوته" لسيرفانتس ، ذلك النمط الذى عندما تقرأ عنه فى عالم الرواية ، تكتشف أنه قد مر عليك فى مكان ما ، وربما كان يسكن قبالتك مباشرة .

فالشخصية تتحدد إذن شعريتها :

- من كونها غير محددة قطعا وغير دالة على شخص بعينه يمثل نمطا أو علما بعينه، بحيث يتميز بصفات جسمانية وعقلية معينة .

- ومن كونها شعرية فى ذاتها ، أى ترسم أبعادا لنمط الشاعر المفكر ، الذى يؤوِّل الأشياء تأويلا متعدد الدلالة ، ويرى العالم برؤية شعرية على نحو ما .

فأنماط مثل شخصيات رواية حمدى أبو جليل " لصوص متقاعدون " ينطبق عليها هذا القول:

- جمال الشاب المدلل الذى يبحث عن دور ، حتى ولو كان بائع البانجو ليجمع شباب الحتة عنده للسهر ويأخذ دورا فى الحياة .
- وسيف الشاذ الذى لا يعترف بشذوذه .
- وأبو جمال صاحب المنزل وشيخ الحارة ، وَهمًا .
- والدكتورة ، ومدرس اللغة العربية الذى أسس طائفة من التلاميذ حسب أنهم تابعوه ومريدوه وحاشيته .

جميعهم شخصيات تمثل نمطا لايصدق على شخص بذاته بقدر ما يصدق على شخوص عدة فى حياتنا.. وهذا المنحى لبناء الشخصية ليس من تقنيات الكتابة الروائية، ولكنه من تقنيات الكتابة الشعرية التى لم تكن تهتم بطرح سمات الشخصية اللهم إلا من جانب ما يقوي الإحساس بشعرية النص.

ومن جهة أخرى، فثمة بناء شعرى يكتنف بعض الشخصيات ،إما من جهة الفعل وإما من جهة التكوين. وينتمى إلى الأولى أبو جمال الرجل الذى يمارس طقسه اليومي برش الماء أمام المنزل وتنظيف مكان ليجلس فيه ويمارس رغبته الدفينة فى أن يكون شيئا ما، كبير جماعة مثلا. إنه بهذا الفعل يصنع شعريته ويعبر عنها من خلال أفعاله اليومية ، فهو يمارس فى غيبة من وعيه تجهيز الإفطار على نفقته الخاصة لأبنائه جميعا وأسرهم فى

شققهم ، ولكنه عندما يفيق من شعريته يلعنهم جميعا ، ثم يعود لممارسة الفعل ذاته فى اليوم التالى.. إن شعرية الشخصية هنا تنبع من بحثها عن ذاتها غير المتحقق دوما والكشف عن رغباتها الرومانسية بمعناها الشعرى.

أما شخصية جمال فى الرواية ذاتها فإن شعريتها تنبنى على نحو مختلف، حيث تنتمى إلى نمط الشخصيات الشعرية فى ذاتها ، إذ تكتب بين الحين والآخر نصوصا شعرية صريحة شكلا وموضوعا ، تأتى عادة عندما يتعرض لورطة. يقول الراوى :

" وأثناء تفكيره فى البحث عن حل لهذه الورطة كتب جمال:

" نحن أذكياء

أذكياء بما يكفى لاكتشاف الخطأ

أى خطأ

ولكن للأسف الشديد

ذكاؤنا بطيء

بطيء

إلى درجة أننا دائما ما نكتشف أخطاءنا بعد أن نتورط فيها تماما

لذلك فطبيعى جدا

أن تبدو اكتشافاتنا محبطة " ص ٣٤ ، ٣٥ .

وإذا كان جمال يكشف هنا عن شعريته ، فإنها فى نهاية الأمر شعرية مراوغة ، تعود فى الأساس إلى الروائى نفسه. ذلك أن جمال ، وما يقوله جمال إنما هو من صنع الشاعر ، ولا وجود له خارج الفضاء الروائى ،

وعلى هذا النحو تتأسس شعرية جمال الذى يعبر عن رأيه فى العالم وفلسفته فى الحياة على نحو شعرى ، يقول :

" إذا كان بعض الناس يشغلهم تحسين العالم ، فأنا لا يشغلنى سوى نفسى الصغيرة أهدهدها وأمعن النظر فيها باستمرار ، وأحيانا أرانى أعظم رجل فى العالم ، لحظة خاطفة وسرعان ما تختفى ، ولكن المحيطين بى يتمتعون بقدر من الانتباه يكفى للإمساك بها ، وتتردد الأقاويل عن غرورى ... وفى لحظة مباغتة أيضا أحس أنى ضعيف جدا ، وخائف حتى من ملابسى " ص ٣٥ .

فلغة الخطاب هنا تنحو منحى الشعرى فى مفرداتها ودلالاتها وتراكيبها " أهدهد نفسى ، أمعن النظر فيها باستمرار ، فى لحظة مباغتة أحس أنى ضعيف .... " وفى تحليله لرؤية العالم من حوله ورؤيته هو لنفسه ... .

أما فى رواية "تصريح بالغياب" السابق ذكرها، فقد حشد الراوى طاقاته كاملة، وتدخل فى عوالم الشخصيات وسرد كل منهم سرده هو لنفسه ، ومن زوايا اهتمامه. فهو وإن كان يسرد عن شخصيات ، فإنه يسلبها حق التدخل فى حديث لا يروق له ،أو لا يريد هو أن يسرده اللهم إلا إذا كان الحديث سردًا عن الذات الساردة ، ومن ثم تحيل هذه الحكائية العمل إلى بنى تحكى عن أحداث يمكن الإشارة إليها فقط دون الدخول إلى عالمها. فالمؤلف لا يسعى إلى تحديد جوهرى لمسألة الوظيفية، بل إن جمالية الرواية وأسلوبها

السردى غير النمطى يؤسس للفكر الظاهراتى بتأجيل الحكم والإحالة على المتلقى بمفهوم "آيسر" عن التلقى[30].

وفى رواية "فصول من سيرة التراب والنمل "، تبدو شعرية الشخصيات فى حركة الأبطال وأفعالهم وحوارهم ، وتفكيرهم :

- الدكتورعزيز يحارب منذ بداية الرواية وحتى نهايتها التراب والنمل، ويرى أنها تخترقه. وبالفعل عندما مات دخل عليه ابنه وشاهد :

مئات من أسراب النمل تدخل وتخرج من فتحتى أنف الرجل وتغطى عينيه وتدخل وتخرج من أذنيه وفمه " ص٩١.

- الأم عايدة منذ بداية الرواية وحتى وفاتها ، تسجل لإبداعها ومشاعر حياتها من خلال تسجيل حياة الآخرين ، فتجمع صور الأميرات وإعلانات الأفلام ، وصور الحرب وتكتب تحتها تعليقاتها الفنية بخط دقيق .
- وعلى شاكلتها شخصية فاروق ابنها، الذى زاد عليها بآرائه الفلسفية العميقة فى الحياة، فاروق الذى يعمل مهندسا فى شركة تقوم بأعمال توصيل الكهرباء إلى الريف ، لكنه يفكر دوما فى الحياة من حوله ، ويكتب آراءه أحيانا بوعى شعرى.

وفى رواية " أن ترى الآن " لمنتصر القفاش[31] ، فإن شعرية الشخصيات تتمحور حول الشخصية الرئيسة (إبراهيم) الذى تبدو كل أفعاله مرتبطة

---

[30] - انظر : فولفانج آيسر : فعل القراءة ، نظرية في الاستجابة الجمالية – ترجمة عبدالوهاب علوب – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٠م.

[31] - منتصر القفاش : أن ترى الآن – دار شرقيات – ٢٠٠٢.

بشعرية ما ، وبسمات الشعراء ،وبصورة ما ترتبط بالشاعر فى نموذج حياته، وذلك على الرغم من عدم ممارسته لأى نوع من الإبداع ، وعلى الرغم من عمله محاسبا فى أحد الفنادق. فإبراهيم لا يهتم كثيرا لأحداث الحياة اليومية ، وينسى كثيرا ، ولكنه يمتلك وعيا دقيقا وفلسفة ما فى الحياة ، يتخذ مواقف غير مألوفة فى حياته حتى بالنسبة له هو نفسه ، فغالبا ما يفكر فى رد فعل ولكنه يسلك سلوكا يعجب هو منه فيما بعد :

" لم تكن الراحة فقط ما شعر بها. سعادة أيضا غريبة انتابته من أن كل شىء غائم ولا حدود له ، من أن كل شىء فيه معطل سوى استغراقه فى تلك الأوراق التى تبدو كأن كوب ماء اندلق عليها وأسال حبر الأرقام.

ما كان يضايقه معرفته أن هذا لن يدوم ، ولابد أنه سينتبه ، وسترى عيناه الأرقام ثانية كما ينبغى . لا دوام لشئ سوى الموت . أن تموت يعنى أن تموت دون رجعة ، دون إعادة استئناف مرة أخرى........ " ص ٦٢.

ويبقى السؤال ، هل هذا الوعى ، وتلك الشاعرية فى عرض مسار تفكير إبراهيم هى من سمات الشخصية الروائية فى سماتها التى ألصقها بها الكاتب؟ أم إنها شعرية الروائى الذى منح إبراهيم وعيه هو – الشعرى - ، وفلسفته هو – تجاوزا –؟ ثم لم على هذا النحو بالذات ؟ لم بهذا التشكيل الشعرى ، المحتكم إلى ذاته ، والمنتقى لكلماته فى سياق بناء اللغة ، وشحنها بالدلالات والطاقة الشعورية التى يكشف عنها النص؟

وفى رواية " كحل حجر " لخالد إسماعيل، فإن شعرية الشخصية تتمركز فى الشخصية الرئيسة الساردة (إبراهيم زغلول سليمان)، وصديقه جورج

أبسخرون ، وإن كان الروائى يكشف عن هويتهما الأدبية بانتمائهما إلى جماعة الأدب والشعر فى الجامعة. إبراهيم زغلول – الذات الساردة فى الرواية – يكتب الشعر من آن لآخر تبعا لتعرضه لموقف فى الرواية يقتضى ذلك؛ فعندما ارتبط بهناء عارف ، يقول :

" وأنا على قهوة الباشا فى حلوان ، أمامى أوراق وفنجان قهوة،

كتبت لها :

أيها الكون الجميل بحبيبتى ..

كم أنت جميل!

أيتها السمراء التى غمرتنى

بعشق لا مثيل له ،

دعينى أذوق شهد شفتيك الحارقتين

دعينى أصلى بين يديك .... ص ١٦ .

وهو شاعر مؤمن بقضيته ، فعندما يعرض عليه جورج أبسخرون صديقه أن يكتب عن شعراء من أصحاب الأموال لا شعرية لديهم ، فإنه يرفض ، وإن كان ذلك بوابته لاجتياز حاجز الفقر والنحس الذى يلازمه ، وإشباع الجوع المستمر الذى يحيا فيه .

٣-٤- شعرية الخطاب / اللغة الشعرية :

إن اللغة تجتذب عبر الوظيفة الشعرية الاهتمام إلى ذاتها بوصفها منطوقا ينتظمه أسلوب معين. وهى على هذا الأساس ليست مجرد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو فى النمط التعبيرى ، أو محاكاة الواقع كما فى نمط المحاكاة. ويُعَدّ التركيب المتميز لأجزاء الكلام والقافية والإيقاع والمفردة

الخاصة وغيرها من تقنيات الشعر ، وسائل تحقق اللغة من خلالها دفع نفسها إلى المقدمة بحسبانها مركز النص الشعرى ، وهو ما يجعل الأسلوب الأدبى المترتب على هذه النظرة ميالا إلى التجريب اللغوى وكسر القاعدة المعيارية بحثا عن شرارة الشعر ، التى لا تنبثق إلا بحصر الاهتمام فى مستوى اللغة ، والتعامل تجريبيا معه .

ويعرف "جان ماكاروفسكى " اللغة الشعرية من خلال رصد اللغة المعيارية ، والتى يرى أنها تكون فى الشعر هى: الخلفية التى ينعكس عليها الانتهاك المتعمد بهدف خلق جماليات للعناصر اللغوية التى تكون العمل؛ إنه خروج متعمد على القواعد المعيارية للغة "[٣٢]. وتتحدد الشعرية فى هذا الانحراف الدلالى الذى يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة ، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد .

من هنا يمكن القول بأن شعرية الخطاب السردى تنبع حين تنحو إلى الدلالات الداخلية للغة الخطاب، فتصبح اللغة دالة (متعددة الدلالة) ،تزخر بكثير من الرموز ، اللغة المشحونة دوما ، المتوترة دوما ، اللغة التى تميل إلى خلق تعالق ينتمى إلى العوالم الممكنة (بتعبير المناطقة) ، وليس إلى عالم واقعى .

حينها تصبح اللغة أكثر عمقا وقابلية للتأويل، والكشف. وتضحى خصائصها أكثر طواعية للتساؤل، إذ إن اندماج هذه اللغة مع العناصر

---

[32] - Jan Makarovsky,“standard language and poetic in Prague school reader on En thetics, literary structure and style, ed and tr. Paul l. carvin 9 washington: geargetown unvi press, 1964) p. 17.

الشعرية سيفسح المجال حيال القارىء ليستبطن أكثر، وليعيد إنتاج الخطاب السردى بشكل أكثر فاعلية.

الروائى لا يكتفى بأن يصبح السرد حاملا للأحداث، ناقلا لها، بل إنه يعطيه طاقة أخرى داخلية عبر اللغة هى الطاقة الشعرية ، عندها تصبح الرواية مكتنزا للغة تتمفصل عبر كثير من المستويات، فتجمع بين الشعرى ، والنثرى الرائق ، ذلك أنها تغنى النص وتضيف إليه تأويلات ودلالات جديدة بالإضافة إلى كثافة الرموز، وكثافة الحدث، وكثافة الرؤية. إن الرواية هنا تكشف عن نفسها من لغتها الشعرية التى لا تكون فقط هى الأحداث المتنامية فى تطور كرونولوجى مطرد ، بل تساهم فى تعميق الدلالات الفكرية والنفسية، وفى تشكيل التدلال العام ، فيصبح العمل الروائى محملا بشحن فلسفية قوية ترى العالم برؤية جديدة ، ويصبح النص استنفارا للعقل يعمل ويفكر ويحلل سعيا لفك الرموز وكشف المغاليق .

إن الروائى يمارس شعريته هو ، ويضفيها على الخطاب ، مما يمنح السرد عمقا آخر، ويتحول إلى عنصر ديناميكى يستثير التأويل ، ويخاطب البنى العميقة فى العقل البشرى .

لغة السرد الروائى على هذا النحو تسعى لخلق إيقاعاتها الخاصة ورؤاها الخاصة ، وتظل اللغة الشعرية بحثاً مستمراً عن هذه الرؤية الشعرية للعالم والناس والأشياء.. لغة لا تستقر على حال، وإنما هى دوما فى تشكل متواصل دائم. ثمة حركة دائمة خلال العملية الإبداعية نفسها تصنعها اللغة فى تكثيفها الشعرى .

فاللغة هنا تأخذ مساحة من الانحراف الدلالى ، على غير عادة لغة السرد المحددة الدلالة والمحكومة بخط سير يحافظ على تنامى أحداث الرواية. إن اللغة الشعرية بهذا المعنى تصبح متعددة الدلالة ، متعددة التأويل ، وهذا هو السر وراء وصف لغة ما بأنها شعرية؛ إذ إنها تميل إلى مخالفة المعنى المتداول ، وإلى تعدد تأويلية قراءتها الذى يسمح للمتلقى بأن يمارس وعيه هو مع النص ، ويجد فيها ما يناسبه من متطلبات (لغوية وتعبيرية فى الأساس). هنا لا يكون الاعتماد على الحدث هو مركزية القص ، وإنما تكون اللغة فى حد ذاتها نمطا من أنماط الكتابة الروائية ، أى الاحتفاء بها بحيث لا تصبح مجرد أداة إخبار بقدر ما تصبح وعاء لفكر وشعور .

فى رواية "تصريح بالغياب" ثمة احتفاء باللغة على نحو ما. فالجملة مبتورة دائما – إن جاز التعبير بمفهومه الجمالى – لا تسعى للقيام بوظيفتها فى الحكى عن حدث مسرود ، بقدر ما تستثير أحاسيس الذات الساردة ، ومن ثم التلقى ، يقول :

" صدى الفصول : الأرض تغادر مطارحها دون أن تصحبها الغلال .

صدى الطرقة : من ... إلى .... حرفان يتماديان فى الصغر ويدعان نولهما يعمل فى صمت .

صدى السكن :سلم ينتبه عندما تجعله الأقدام قبوا لخطواتها .

صدى مكتب المقدم : طلاء حوائط ، سجادة ، مقبض باب ، أشياء لا يراها أحد.

صوت ، كلما تقدم الوقت ، وتعددت أصداؤه ، يفيض عن دوره كصوت ينطق ليسمع .

يتحرك يتنفس يلعب يغير يبدل يشطب

صوت فى تلك الحلكة يسمعنى صوتى . " ص٧٢ .

فهذا النص الذى يمثل جزءا من رواية، تحققت فيه المعانى ، والانحراف الـدلالى ، والتراكـب اللغـوى، والمجـاوزة (المجـاز فـى العربيـة)، والخصائص المجردة التى تصنع فرادة العمل الأدبى من وصف وحدث وسرد، وتركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة وإسقاط مبدأ المماثلة، وهى جميعها سمات الشعرية واللغة الشعرية كما تم تحديدها مسبقا .

فلا "الأرض تغادر مطارحها" على مستوى الدلالة تنتمى إلى الرواية ، ولا " الحرفان يدعان نولهما يعمل فى صمت"، ولا "السلم ينتبه عندما ....". فكل هذه الجمل السردية تنتمى فى مقامها الأول إلى الشعر ، فتصنع إيقاعها الشعرى ، وانحرافها الدلالى ، واعتمادها على الاستعارة والمجاز ، وتميل إلى خلق فضاء شعرى لا يمكن تجاوزه .

وفى رواية " لون هارب من قوس قزح " لمنى الشيمى[٣٣] تطالعنا الرواية منذ صفحتها الأولى بهذا الاحتفاء اللغوى ، تقول :

" ما زلت أرقد هنا ، أعى زمن اللحظة جيدا ، أرقب ما حدث ، وما سوف يحدث ، أنتظر شروق الشمس ، لتغرب من جديد ، مسجونة فى قالب من القار الأسود ، محنطة يداى إلى قدمى ، ومدفونة بعبثية فى مكان رملى ما !

---

[٣٣] - منى الشيمى : لون هارب من قوس قزح – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – ٢٠٠٢م .

أيتها القوة الكامنة فى مكان ما ، امنحينى مقدار ذرة منك ، لكى يعود لجسدى دفؤه ولأطرافى الحياة. فكى لسانى كى ينطلق لاهثا ، يشرح لمن حولى خطأ فادحا ألم بى .... " ص٧.

فالحدث المسرود ذاته اختارت له الروائية أن تقدمه من خلال لغة مشحونة ، متوترة قلقة ، تخلط فيه بين الحكى وبين مخاطبة المشاعر – بتقنية الكتابة الشعرية - وتتخذ الدلالة غيابا تاما فى مرجعيتها :

" منذ أيام حينما هبت رياح خماسينية ، بعثرت الرمال المتكومة ، فتحت كوة أملى للسماء .... " ص٧.

فالرياح الخماسينية تبعثر الرمال – هذا حكى يبلغ دلالته بلغة سردية - أما أن تفتح كوة أمل للسماء ، فهنا غابت المرجعية ، وصارت اللغة هى الحدث المروى ذاته ، يستوقف المتلقى أمامه ليسائل نفسه شعريا : كيف تفتح الرياح كوة أمل للسماء؟

وفى مشهد آخر يكشف عن هذا الشغف والاعتناء باللغة ، تقول :

" ما زلت أرقد بالسلة وقد أدركت ذرات التراب عجزى ، فزاد هجومها. أرقب المكان حولى من فتحات خوص السلة المتاحة بضيق ، لكن أفكارى الجائلة كما عينى ترقب المعبد هناك حيثما تشبثت قدماى بالأرض كأنها نبتت منها " ص٥٩.

فالمشهد السردى هنا لو تم فصله من سياقه النصى فى الرواية ، فإنه يمكن أن يلتبس مع الشعرية التى تتخذ قصيدة النثر شكلا لها - وإن لم يكن فى حقيقته قصيدة نثر ، لعدم اشتماله على مقوماتها – ولكنه يتماس مع الشعرية فى انحرافاتها الدلالية ، وشحنها بقوى من التكثيف والعمق الدلاليين.

وفى رواية " قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف[٣٤] ، يتضح هذا الاحتفاء باللغة على نحو شعرى فى كثير من المقاطع التى تكشف عن هذا الشغف والاعتناء باللغة ، يقول :

" يمكن أن تكون القاهرة مدينة ملهمة ، خاصة فى الشتاء .

هكذا فكرت وأنا عائد مساء. توقف الميكروباس عند استسلام الكوبرى العلوى للشارع ، المطر ينهمر والشارع رقم ١٠ تحته ، وطعم السيجارة المبلل بالماء ، لا يزال الشتاء كالدِّين كلاهما مجال صالح لتمرير العاطفة، خاصة الحزن ، صفير يمتد ثم يتقطع كموسيقى تصويرية لهذا المشهد ، تركيب النغم الصالح لاستدرار الحنين لمشهد أنتج آلاف المرات، ورسخ فى الذاكرة التى سيداعبها اللحن فيبعث هذا المشهد"ص٢١ .

ليست القضية هنا لعبا بريئا فى ماء اللغة على الدوام، وليس الأمر مجرد الحكى عن الذات وهى تصف مشهدا من مشاهد الحياة ليلا فى أحد شوارع القاهرة . إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك كله إلى تفجير ما فى الواقع أو الفكر من شحنات كامنة، وذلك لا يتم، بطبيعة الحال، إلاَّ بإغرائها لتخرج من كمونها فى أدغال اللغة وتنميتها وتوسيعها ، وأخيراً إلباسها شكلها المادى المحكم . وهذا ما فعله الراوى باستخدامه اللغة المحمومة بالتأمل والشعرية عبر لغة سردية تبنى الواقعية النصية، وتفصح عما تضمره من حركة ونمو. وعملية السرد على هذا النحو، قد تكون أكثر عمقا فى تبليغ دلالاتها مما تسعى القصيدة للوصول إليه. فالنص الشعرى ليس دلالة لملفوظ ما ولا

---

[٣٤] ـ ياسر عبد اللطيف: قانون الوراثة ـ ميريت للنشر والمعلومات ـ القاهرة – ٢٠٠٢م.

يسعى لإصدار حكم ما، بل هو، فى الغالب، ذلك الملفوظ وقد تم صهره فى كيان تعبيرى همه اللغة وفتنتها حينا، أو التناميات السردية، بما تشتمل عليه من توتر، ومراوغة حينا آخر.

٣ـ٥ ـ شعرية الحوار :

وهو ملمح كان يمكن دمجه مع شعرية الخطاب / اللغة الشعرية بوصفه ممارسة لغوية تتم عبر النص الروائى؛ وكان أيضا يمكن دمجه مع شعرية الشخصيات بوصفه الممارسة اللغوية الناتجة عن تحاور شخصيات؛ ولكنه – فى حقيقة الأمر – وإن كان يشترك معهما ، إلا أنه تضمه قرينة خاصة به. فشعرية الحوار تنتج تبعا لمشهد سردى قد يكون مغايرا للرؤية الشعرية ، وتتجلى تكويناته فى حوار الشخصيات فيما بينها ، والحوار الداخلى (المنولوج) فى نفس السارد ، أو المسرود عنه ، والحوار الهامشى الذى يمكن أن ينتج عن تعدد التأويل ، أى الشعرية الحوارية التى تعتمل فى نفس المتلقى آن قراءته للنص .

وتتخذ هذه الحوارية أنماطا لغوية تتنوع بين: الجدل، والمساءلة، والسخرية، والتهكم، والتحريض، والهجاء. وكل نمط من هذه الأنماط يمارس تشكله عبر حوار الشخصيات، والحوار الداخلى، ولكنه يتخذ اتجاها مضادا على الدوام ، أى يكون ناتجا هذه المرة من المتلقى، وفى اتجاه النص.

ففى "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف ، وفى المقطع السابق ، تتضح حوارية الذات مع نفسها (المنولوجى) ، حوارية يهيمن عليها الشعرية على نحو ما "يمكن أن تكون القاهرة مدينة ملهمة خاصة فى الشتاء .. هكذا فكرت وأنا عائد مساء". كذلك فى الصفحة التالية حوار المرآة – سيرد لاحقا –

تهيمن اللغة الشعرية ، وتحليل الأشياء وعلاقتها بالوجود ، فى منطق نفسى يتعمق فى الذات ويستلهم الخطاب الشعرى .

وفى "كحل حجر" لخالد إسماعيل ساهم الحوار برصد عناصر البناء الروائى فى بيان مظاهر السخرية وكشف ملامح التهكم والتحريض التى تتحكم بحركة الرواية. فقد بدا الحوار حادا وقويا فى كشف ملامح التهكم والهجاء ، التى يقوم الكاتب على اعتمادها عبر المفارقة الكامنة فى علاقات الأشياء والشخصيات، كعلاقة جورج أبسخرون بالسلطة ، وعلاقة هناء بالحياة ، والعلاقات التى جسدها بين الأشخاص فى الصعيد ، والتى يمثل كل منها نمطا يصلح بمفرده لبناء عمل روائى ، حمدى الناحل ، وفوزى الباسل، وعبد العال تعلب ، وفؤادة تعلب ، وسعاد حامد ، ولكل منهم تعبيراته الخاصة ، واستخدامه للغة على نحو ما. وقد نجح الكاتب فى الإبقاء على نغمية اللغة لدى كل منهم بالمحافظة على لهجته الجنوبية الأصيلة ، وتعبيراته التى ربما لا تعرفها المدينة فى وعيها الثقافى ، وهو ما أكسب الحوار لديهم بعدا خاصا له إيقاعيته ونغميته الشعرية .

٣-٦- البناء الزمنى :

على الرغم من حداثة البحث فى الزمن ومصطلحاته بعامة فى السنوات الأخيرة ، فإن مشكلات الزمن والإحساس بها إبداعيا قديمة الوجود فى تجليات الأدب. فالإنسان بطبعه مفطور على حاستى الذاكرة والتوقع ، إذ إنه ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضى والحاضر والمستقبل ، ويرجع الحس الزمانى إلى أقدم حالات الوجود الإنسانى . ويتضح هذا الإحساس فى كل الممارسات اليومية والطقوسية من تأمين لحاضره إلى اهتمام بمستقبله ،

بل ويتضح فى بناء لغته التى تتضمن صيغا زمنية تمثل محورية هذه اللغة. ولا خلاف على أننا نحيا فى وجود زمانى نتأثر به ونتصارع من أجل اختزاله ، ونفكر فيه. وكما قال برجسون :" كان تحليل الزمن هو الذى قلب أفكارى رأسًا على عقب"[٣٥]؛ فقد اكتشف برجسون أن تصور الزمن الفيزيائى يهدم ما حسبه أنه أكثر صفات الزمن جوهرية فى الخبرة وعلاقة هذه الصفات بالإنسان. إن هذا المفهوم للزمن ـ كما نخبره ونحياه ـ يدخل فى كل أشكال وأنواع وجودنا الإنسانى . فالزمن هم إنسانى مشترك بين جميع البشر، يتدخل فى تحديد الفكر ، وتحديد الهوية الثقافية ، والتخيلات والنظرات العلمية. وهو يتدخل – أيضا – بمشكلاته فى كل وسائط وأشكال وموضوعات الفنون الزمنية؛ إذ لا نص من نصوص الأدب يمكن أن يكتب خارج حدود الزمن ، ولا نص يمكن أن يكون مفرغا تفريغا تاما من الزمن ، لا الرواية ولا القصة ولا المسرحية، ولا حتى الشعر. يقول أ.أ. مندلاو : "الاهتمام بالزمن يتبدى فى كل فن ، فى إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة تواثبها وتوقفها ، وفى تحرير النبرة من تركيب المقطع فى الموسيقى الحديثة، وهو حاضر فى بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبيا للأوزان"[٣٦].

والأثر الأدبى يعالج نواحى الزمن التى تُعَدّ ذات مغزى فى حياة الإنسان ، مثل : النسبية الذاتية، والتدخل الدينامى المطرد للأحداث فى الذاكرة ، والأبدية ، والاستمرار ، والديمومة ، أو السيلان المستمر أو الصيرورة.

---

[٣٥] - أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية – ترجمة: بكر عباس – دار صادر – بيروت – ط١- ١٩٩٧-ص١٦.

[٣٦] - السابق : ١٧.

وبتعبير علماء الزمن أنه يشبه مجرى النهر ، والموت والمعرفة المسبقة به، وما يستتبع ذلك من الإحساس بالزوال ،والحاضر والمستقبل ،والإنجاز الحضارى الإنسانى كالتكنولوجيا التى وسعت من بعد المكان الفيزيقى على حساب الزمن ، مما أدى لتقلص البعد العقلى للمكان إلى لحظة الحاضر كثيرة التجزئة ، وهذه المكونات جميعها لا تجد لها موقعا للنظر إليها فى بناء نظام الزمن الطبيعى ومعالجاته التى تهتم برصده من خلال أدوات القياس ، وإنما يختص بها الأدب وفنونه .

وقد ميز لسنغ بين نوعين من الفنون :

- أولهما: الفنون المكانية ، وهى التى تقوم على الوجود فى المكان، من رسم ونحت وخلافه .
- وثانيهما الفنون الزمانية ، وهى التى تقوم على التعاقب فى الزمان ، أو هى التى تمثل الأفعال الناشئة فى تتابعات ، مثل الأدب والشعر[٣٧] .

ومعنى ذلك أن الفن الزمنى (كالرواية والشعر) هو الفن الذى يتطلب فترة من الزمن يقوم خلالها. ويتحدد هذا الزمن ويكشف عن اتجاهه ، عن طريق صيغ الأفعال فى بنيتها المنفصلة من جهة ، وفى تعالقها مع ما قبلها ، وما بعدها من جهة أخرى ، وإن كان هذا لا يمكن الكشف عنه بسهولة. ففى الأدب – بعامة – لا يكون الأديب ملزما بتقديم سلسلة من الأفعال أو التجارب المتعاقبة. ويتضح ذلك فى الرواية. يقول مندلاو عن الرواية :" وإن كانت كل وحدة سواء أكانت فعلا أو فقرة ، فإنها يجب أن تفى بأعراف معينة للتتابع ، لا بالنسبة للكلمات فى العلاقات النحوية والسياقية بين الكلمة والأخرى

---

[٣٧] - السابق : ٢٩.

وحسب ، بل أيضا بالنسبة لسير الأحداث والمشاعر والأفكار ضمن حدود تلك الوحدة مهما تكن صغيرة "[٣٨].

فهل ينطبق ذلك التتابع والتراتب الزمنى فى بنية النص الشعرى بنفس التتابع والتراتب الذى يجرى عليهما فى القصة أو الرواية أو المسرحية ؟ وهل الرواية التى تنحو منحى شعريا يعتمد السرد فيها هذا التتابع والتراتب ؟ فماذا إذا هدمه وعمل على تفتيته ؟

٣-٦-١- التراتب والسببية :

إن الفنون الزمنية لها عواملها الزمنية ، التى تسير فى اتجاه وتراتب نسقى عمد إليه المؤلف، وهو لا يمكن عكسه ، أى لا يقبل قراءته بشكل معكوس ، وإنما يقرأ فقط فى الاتجاه الذى حدده الكاتب ←.

إن سيلان الزمن – بتعبير علماء الزمن – ضمن الحاضر ، يحوى مسبقا بعض العناصر الأولية للترتيب والاتجاه التى تشير نحو " الماضى " و " المستقبل الحاضر ". وكما يقول هانز ميرهوف : " إن الامتداد الزمنى الدائم عبر الحاضر يشتمل على عناصر من الذاكرة والتوقع ، وهذه العناصر فى تذكرها وتوقعها تأتلف فى تجربة الحاضر الخداع ، وهذا الامتداد ينقل إلينا بعض المفاهيم المبهمة عن " الماقبل " و " المابعد " ، " السابق " و " اللاحق " ، " الماضى " و "الحاضر" ، وهى ألفاظ تشير إلى ترتيب الزمن واتجاه مساره "[٣٩] .

---

[٣٨] - السابق : ٣٣.

[٣٩] - هانز ميرهوف:الزمن فى الأدب – ترجمة:أسعد مرزوق– مؤسسة سجل العرب– القاهرة – ١٩٧٢- ص١٧.

والـذاكرة والتوقـع – بـالمفهوم السـابق – تشـكلان أساسـا أوليـا فـى الأدب للتمييـز بـين الأحـداث التـى تـدعى "سـابقة " أى الماضـى ، والأحـداث التـى تـدعى "لاحقـة " أى المسـتقبل، وإن كانـت هـذه التمييـزات لا تكفـى لترتيـب موضـوعى يصـنف الـزمن إلـى مـاضٍ ومسـتقبل؛ ذلـك لأنـه توجـد دائمـا فـى الطبيعة والتاريخ سلسلة زمنيـة للأحـداث ، تستقل عن خبرتنـا الذاتيـة ، وهـى تخـالف– فـى الغالـب– الـذاكرة والتوقـع الإنسـانيين ، ولكـن يكتسـب الترتيـب الزمنى صفة الموضوعية ، حين يتوافق مع مـا يمكـن تسميته بمبدأ السـببية ، والتى أكد كانط على ضرورتها للترتيب الموضوعى للأحداث فى الزمن[٤٠] .

فإذا كانت (أ) علة (ب) فلا بـد أن تكـون (أ) أسـبق مـن (ب) علـى الصـعيد الموضوعى ، أى بغض النظر عن كيفية خبراتنا أو تذكرنا لسـابق الأحـداث ، فقط يمكن إقامـة علاقـة سـببية بـين الأحـداث عـن طـريـق التراتـب بـين العلـة والمعلول. "إن العلة والمعلول يحددان الترتيب التسلسلى الفريد للـزمن ، ولـو كان الأمر خلافا لذلك لما تسنى لنا إعطاء هذا التفسير التجريبـى الموضـوعى لمفاهيم "السابق" ، و"اللاحق" أو لتصورات الماضى والمستقبل "[٤١] .

وإن كان مبدأ السببية لا يقتصـر علـى الترتيب الزمنـى فـى الأدب وحـده ، وإنما هو يسود كذلك فـى الطبيعـة والجسـم والعقـل ، والـذاكرة ذاتهـا لا تعكـس فى علاقاتها ترتيبا تسلسليا مطـردا ، وإنما تعكس ترتيبـا ديناميكيـا غيـر مطـرد للأحداث ، ولكن يبقى مبدأ السببية هو الحاكم فى هذا الترتيب. ويُعَدّ الترتيب فـى نطـاق نمـوذج الإنتـاج النصـى فـن التنظـيم الفعـال للمـواد (الحجـج) فـى

---

[٤٠] - السابق: ٢٥.

[٤١] - السابق : ٢٥.

مجموع الخطاب (النص) ، ذلك أن النص يخضع لنوعين من الترتيب: أحدهما خارجى متسلسل الأحداث ومثاله الدوريات والسير الذاتية وأعمال المؤرخين ، والنوع الآخر داخلى يكمن فى بنية العمل ذاته ،وهو لا يبدأ بالضرورة مع حركة العمل (النص) الأولى ،وإنما قد يبدأ من وسط حركة العمل – وهو الغالب – ومثاله الأعمال الإبداعية ، وقد يبدأ قبيل النهاية أو حتى بعد بلوغها الغاية ، ثم يحدث الاستدعاء على نسق زمني خاص به .

ويمكن النظر هنا – من جهة ما – إلى الترتيب الداخلى للبلاغة العربية القديمة ، واهتمامها بوضع قواعد بنائية لمختلف أنماط التشكل الأدبى ، وبخاصة الخطابة والرسائل والمواعظ ، وشروط الترتيب بين المقدمة والوسط والحجج والخاتمة. وكما يقول ميرهوف :" الترتيب الزمنى للموضوع تحدده العمليات العلية فى الطبيعة ، وترتيب الأحداث العلّى يتمثل فى العمليات التى تدعى لا معكوسة ،مثل إعادة البيض المخفوق إلى سابق عهده كما أشار كانط ، هى مقياس للاتجاه والترتيب"[٤٢] .

ومعنى ذلك أن الزمن يتحرك فى اتجاه واحد من السابق إلى اللاحق ، أى من الماضى إلى المستقبل ، وسهم الزمن فى الطبيعة يتحرك باتجاه العمليات اللامعكوسة .

إن بنية الزمن فى النص الأدبى يمكن ملاحظتها من خلال الكتابة العاطفية، وبخاصة فى الشعر ، حيث ينطوى على أكثر من مجرد تتابع "أفعال" تحدث سلسلة متتابعة المؤثرات ،فهناك قدر كبير من تواجد هذه

---

[٤٢] - السابق : ٢٨ : ٣٢ ، وص٧٦.

الأفعال فى اللغة بعامة. **ولكن أين يكمن الفارق فى بناء الزمن داخل الخطاب الشعرى عنه داخل الخطاب السردى الروائى ؟**

إن الزمن فى الخطاب الروائى والقصصى يكون بما لا يثير كثيرا من التداعيات. أما الخطاب الشعرى ، فعلى العكس من ذلك ، فإنه يعمد إلى الكلمات التى تحمل شحنات كثيرة من تداعيات تستوجب تذكر ما مضى ، وتستوجب التحرك بالزمن إلى الماضى والحاضر والمستقبل ، دون تراتب لما يرد أولا فى هذه الصيغ الزمنية ، وما يرد آخرا ، وقليل من الكلمات التى يمكن استخدامها فى الشعر بمعناها المعجمى دون تحميل .

فالقصة والرواية كلتاهما تخلقان وهم الحياة الواقعية ، للتقريب بين الزمن الكرونولوجى والزمن القصصى ، حيث لا يخرج القص فى تطابقه مع الحياة عن : المستحيل أو الممكن أو المحتمل أو غير المحتمل. **ويتسم الزمن فى الأعمال القصصية بالتراتب والتسلسل (شئ يأتى بعد شئ آخر مترتب عليه ، مرتبط به فى علاقة سبب ونتيجة ، أو علة ومعلول)** من حدث البداية إلى حدث النهاية ، ومع إمكانية التجاوز لأحداث ، إلا أن بنية الزمن فى القص تظل مترابطة متعاقبة بشكل ما؛ إذ إنها تنظر إلى صورة الحياة وكأنها تتألف من سلسلة من الأفعال والوقائع المتساوقة ، والتى ينظمها تطبيق صارم لمبدأ السببية ، أى علاقة العلة بالمعلول فى تراتبها الزمنى ، فكل حدث يسلم للآخر ، إلا أن لكل عمل قصصى نمطه الزمنى وقيم الزمن الخاصة به. " إن العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن"[٤٣] ؛ حيث يتطلب

---

[٤٣] - أ. أمندلاو: الزمن والرواية – مرجع سابق – ص ٧٦.

العمل القصصى من المتلقى أن ينتقل من حاضره الكرونولوجى إلى الماضى القصصى. ونظرية النسبية ذاتها تبرهن على أن " الزمان نفسه نسبى ، وأنه لا وجود لتقدير الزمن الذى تقع فيه حادثة ما أكثر تمييزا من غيره من التقديرات ، وأنه باستثناء حالة "العلة والمعلول" لا وجود لترتيب صحيح للحوادث"[٤٤] .وحالة العلة والمعلول – هذه – هى التى يقوم عليها الفن القصصى بعامة .

فإذا كان الزمن فى العمل القصصى والروائى يخضع لبناء محكم يتمثل الوعى الصارم بتراتبية الزمن ، وعلاقة العلة بالمعلول ، والسبب بالنتيجة ، فإن الشعر – وهو من الفنون الزمانية أيضا – يختلف تماما ، إذ يهدم – تماما – مبدأ التراتبية الزمنية ، ويهدم من ثم مبدأ السببية الصارم. ومن خلال التحليل لمئات النصوص الشعرية[٤٥] للكشف عن طبيعة البناء الزمنى فى الشعر ، فقد تبين أن هناك غيابا للبناء الزمنى الذى يربط العلة بالمعلول ، ومن ثم يترتب على ذلك تنوع فى الدوال (وليس المدلولات). فإذا خلخلنا البناء الزمنى لقصيدة ما ..فأعدنا ترتيبه بربط العلة بالمعلول ، والسبب بالمسبب ، فهل يمكن أن توجد قصيدة عندئذ ؟ ومن هنا فإن التركيز فى الشعر يكون على الدال وليس على المدلول. فالدال الواحد يعطى مدلولات

---

[٤٤] - إيين نكلسون وآخرون:فكرة الزمن عبر التاريخ– ترجمة فؤاد كامل– عالم المعرفة– الكويت– عدد١٥٩- ص١٨٥.

[٤٥] - شملت عينة البحث مئات القصائد المنتقاة بشكل عينة عشوائية من عصور أدبية متنوعة ، منذ أقدم عصور الشعر حتى تاريخ البحث – انظر دراستنا عن اتجاهات التجريب فى مشهد الشعر المصري المعاصر – مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - عدد٥٨ – ٢٠٠٢م.

مختلفة ، وذلك ما لا يحتمله البناء الروائى أو القصصى. ففى النص الشعرى يتداخل الزمن مع البناء من أبعاده كافة، الموضوع والشكل واللغة والإيقاع ، ومن هنا يدخل الشعرى إلى الرواية متمثلا فى الزمن. فعلى حين كان التراتب الزمنى هو الأساس فى السرد الروائى ، والتفتيت الزمنى هو الأساس فى الشعر، أصبح الآن فى ظل شعرية البناء الروائى التفتيت الزمنى إحدى التقنيات الشعرية التى استعارها الخطاب الروائى من الشعر . فالزمن الروائى لم يعد متساوقا – فى الأعمال التى تعى هذه التقنية وتوظفها-، وإنما تعتمد شعرية الزمن فيها على كسر خط الزمن.

فالزمن فى رواية "فصول من سيرة التراب والنمل" لحسين عبد العليم ، متشابك، يصعب الإمساك به، حيث اعتمدت الزمن المتصالب، العمودى والأفقى ، وفى جزء كبير منها، اعتمدت "الفلاش باك"، وقد تتابعت الأحداث بسياق غير عادى مع بعض القطع فى الصورة، والتخيل. وتفتيت البناء الزمنى فى الرواية كلها هو الملمح الأكثر تحققا ، وقصدية من الروائى؛ إذ إغراقا منه فى التنويع على هذه التقنية ، فإنه يعنون فصول روايته بتواريخ سنوات ، فالرواية تبدأ بنعى فؤاد لأبيه الدكتور عزيز فى الفصل الأول (١٩٩٨) ، ثم فى الفصل التالى مباشرة (١٩٨٢) تتحدث عن أن الدكتور عزيز نفسه يحارب النمل والتراب ، ثم فالفصل الثالث (١٩٧٧) نعى الأم وسرد عن حال الأسرة بعد غيابها ، ثم فى الفصل الرابع (١٩٤٠) الدكتور عزيز يبحث عن زوجة ويطلب من كمال أخيه ذلك ، فيرشح له عايدة التى سبق نعيها .

وكان يمكن الإمساك بعنصر التسلسل الزمنى المعكوس بدلالة التواريخ السابقة التى تبدأ من عام ١٩٩٨ وتعود إلى الوراء ، إلا أن الروائى يعمد أيضا إلى كسر هذا التكنيك ،والإصرار على تفتيت الزمن ، فينتقل زمانيا مرة أخرى لا إلى الوراء وإنما إلى الأمام (١٩٧٥) فى الفصل الخامس ، والحكى عن الأم عايدة وأبنائها فى منزلهم ، ثم مرة أخرى (١٩٤١) لتحكى عن زواج الدكتور عزيز و عايدة ، ثم (١٩٩٦) فاروق عزيز فى لندن يهنئ حبيبته التى تزوجت صديقه وصفى ...... إلخ .

على هذا المنوال يجرى الزمن الكلى العام فى انتقال غير محدد الهوية بين الحاضر والماضى ، ولكن يحكمه منطق الحكى ، ليس تبعا لتسلسل الأحداث هنا ـ فالأحداث تقتضى تسلسلا زمنيا تسلم فيه (أ) إلى (ب) إلى (ج) تبعا للبناء الزمنى المتفق عليه فى السرد ـ وإنما منطق الحكى هنا يسعى فيما يسعى لتفتيت هذا البناء الزمنى ، لا لشىء سوى استجابة لمفاهيم الشعرية الروائية ، بمفاهيمها الجمالية المصاحبة فى كسر أفق التوقع ، وكسر الألفة النمطية للتقنيات السردية المعهودة ، وأبنيتها التى أصبح الروائى يراها مكرورة .

أما الزمن الخاص على مستوى المشهد السردى الداخلى ، فإنه أيضا يخضع لهذا التفتيت. فعندما كانت الرواية تحكى عام (١٩٤١) عن الدكتور عزيز وخطيبته التى كشفت له عن عالمها وهواياتها ، وأخرجت له من دولابها ألبومات وكراريس :

" أرته ألبوما آخر خاصا بمقالات وصور الزواج الملكى ، وعلقت : إن هوايتهـا هكـذا بالمصـادفة – مثـل الملكـة فريـدة – العـزف علـى البيـانو والرسم .

فى عام ١٩٥١ سوف يكتشف الدكتور عزيز أن زوجته عايدة عادت لنفس هوايتها القديمة ، وجمعت صورا ومقالات بمناسبة عيد الجلوس الملكى والزواج الملكىالثانى من ناريمان ."ص٢٤ .

فالحكى هنا ينتقل عبر الزمن من الوراء إلى الامام إلـى الـوراء إلـى الأمـام مرة أخرى، ثم يعود إلى اللحظـة المسرود عنها التـى جـاءت فـى أثنـاء لحظـة ورائية أيضا .

وتتمثـل معـالم شـعرية البنـاء الزمنــى فـى روايـة "كحـل حجـر"، فـى أنـه خطاب يختزل زمن قصـة الحاضر فـى لحظـة، أو بخطـاب تتداخل فـى زمنـه الأزمنـة. وهو بهذا يخـرج علـى قواعد شـعرية أرسطو ويتحـرر مـن منطـق التحـول الـذى ينتهـى بالشخصـية إلـى قـدرها. ولا تعـود الحكايـة، أو الفصـل باعتبار البداية والعقدة والنهاية، وقوام الشعرية، وقاعدة بنيتها.

وهنــا يصــبح الــنص الروائــى مســتهلا، أو حالــة مفتوحــة علــى الــزمن، ومفتوحة بحرية على فاعلية القراءة. فالنص يبدأ زمنيا بالحديث عن علاقتـه بهناء الصحفية ، ثم ينتقل بالزمن للحديث عن "عبد العال تعلب " فى الثانويـة العامة (ص١٠) ، وهو زمن قديم يعود إلى سنوات ، ثم يعود إلـى هنـاء ، ثـم لأمهـا ، ثـم لعلاقتهـا بجـورج أبسـخرون ، ثـم إلـى شـقة الصـديق علـى إبـراهيم الشاعر ، ثم إلى ذاته فى حلوان وهو يكتب الشعر ، ثم إليها ، ثم إلى جورج ، ثم إلى سعاد حامد فى البلد ، ثم إلى حلمية الزيتون ، ثم إلى البلد ....

وعبر كل الأحداث والسرود السابقة لا تستطيع الفصل زمنيا بينها ، فالحكى يتداخل على المستوى الزمنى ليصنع حالة من المزج بين ما هو حاضر وما هو غائب ، بين ما هو جديد وما هو قديم، بين ما حدث حقيقة ، وما حدث فى خيال الذات الساردة .. إن هذا التفتيت الزمنى برمته من سمات البناء الشعرى ، الذى لا يفصل بين أبعاد الزمن بمفهوم الصيرورة والحركة، وإنما يعمد إلى تفتيته على الدوام .

من جهة أخرى، يكمن تفتيت البناء الزمنى فى الرواية ، فى كل الانحرافات الدلالية - التى سيرد الحديث عنها تاليا - ، إذ إن الانحراف الدلالى يمثل كسرا فى العلاقة الزمنية على مستوى أفق التوقع ، وهدما لارتباط العلة بالمعلول (السببية) ، ومن ثم يدخل فى إطار الشعرية التى تعتمد هذا الانحراف فى الأساس .

٣-٧- الانحراف الدلالى / تعدد تأويلات القراءة :

الانحرافات الدلالية فى الشعر تتمثل فى الخروج عن المألوف بالتقديم والتأخير ، والإيجاز والإطناب ، وهى فى مجملها تمثل خروجا عن إطار الخط المألوف ، (الخط المحورى) الممثل للاستخدام العادى للغة ، إذ إنها خرق ، ووعى فارق تكمن فيه روح البلاغة بالإحساس بهذا الوعى الفارق بين اللغة الواقعية المماثلة فى الشعر ، واللغة الممكنة التى كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط ، وهو ما بحثته الأسلوبية فى تقاطع خط المجاوزة مع الخط المحورى ، وإن كانت المجاوزة تتحقق فى الشعر والنثر

على السواء – كما يرى جان كوين – إلا أنها تمثل فى الشعر الحد الأقصى ، على حين فى النثر الحد الأدنى ، والفرق بينهما يكمن فى معدل التردد[٤٦] .

وقد فعلت الأسلوبية من دور الانحراف الدلالى فى بناء النص الشعرى ، إلى الدرجة التى عرفت فيها الصورة البلاغية على أنها الوحدة اللسانية التى تشكل انحرافا دلاليا. وعلى هذا الأساس يكون فن العبارة نسقا من الانحرافات الدلالية اللسانية ، وقد تم تمييز ثلاثة أنواع من هذه الانحرافات[٤٧]، وهى :

- الانحراف فى التركيب : أى الانحراف فى العلاقة بين الدوال .
- الانحراف فى التداول : أى الانحراف فى العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقى .
- الانحراف فى الدلالة : أى الانحراف فى العلاقة بين الدليل والواقع .

ويعد أحد الملامح الفارقة فى شعرية البناء الروائى المعاصر: الانحراف الدلالى ، بتراكيبه السابقة التى استعارها من الشعر، وإن كانت الاستعارة هنا ليست وصفا دقيقا لاشتغال الانحراف الدلالى فى السرد ، إذ إنه بالفعل يوجد فيه ، إلا أن ما يحدث للنص الروائى ليقترب من الشعرية ، هو تفعيل دور الانحراف الدلالى سواء فى تركيب الجمل أو فى صياغة الصورة بمفهومها

---

[٤٦] - انظر:جان كوين: بناء لغة الشعر – ترجمة أحمد درويش – القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٠م– ص٣٢ ، وما بعدها.

[٤٧] - انظر: هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية (نحو منهج سيميائى لتحليل النص) – ترجمة:محمد العمرى - إفريقيا الشرق – الدار البيضاء - ١٩٩٩– ص٢٤ وما بعدها.

البلاغى والتى تُعَدّ هى العلاقات الجمالية الناتجة من تجاور الألفاظ وتعالقها ، من تصوير ومعان لغوية ، إلى تقابلات وتضادات وغيرها .

ففى نص: منتصر القفاش " تصريح بالغياب " - السابق ذكره فى شعرية اللغة - ، ونص منى الشيمى " لون هارب من قوس قزح "، يمكن رصد هذه الجملة من الانحرافات الدلالية ،التى جعلت منطوق الخطاب يحيل إلى عالم خيالى ، ويصنع أجواءه صنع قصيدة تحلق فى مسارات غير مألوفة .

وعندما يكتب سعيد نوح ورقة سعاد إلى خالد هارون فى " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد"[٤٨] يقول :

" كن على حذر ، ما هى إلا خطوة أولى تخطوها نحو البداية ، لذلك النبع دوامات، وللجبل قمة، حذار أن تجوب قلبى لاهيا، فلى أشيائى ولك أشياؤك، وزغب الربيع لا يحب شتاء والبرد والدفء يؤلفان قلبا واحدا .

فلا ترم بصقيعك فى دمى ولا تطلب الشمس " ص٤٩ .

فالانحراف الدلالى يشتغل هنا على مستوى تركيب الجملة وإحالاتها غير المنطقية – بالمفهوم الواقعى – والانحراف فى العلاقة بين الدليل والواقع ، فالنبع – سرديا – ليست له دوامات ، ومن ثم فالإحالة المرجعية ليست سردية، وإنما هى شعرية ، كذلك : "أن تجوب قلبى لاهيا ، زغب الربيع لا يحب شتاء ، البرد والدفء يؤلفان قلبا واحدا" إن هذه التراكيب إنما تحيل إلى دلالات خارج نطاق السرد ، وداخل نطاق الشعرية بمفهومها الحداثى ، الشعرية التى تعتمد الانحراف الدلالى كسمة فارقة بينها وبين ماليس شعريا.

---

[٤٨] - سعيد نوح : كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد – الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة – ١٩٩٦م.

وبهذا التشكيل تكون الرواية قد حققت قفزة نوعية فى دائرة استنهاض الوعى، وانتقالها من مرحلة النص الترفيهى إلى النص التحريضى، الذى يعمل على تداخل الحكايات داخل الرواية بحيث تتضمن الرواية كثيرا من الحكايات التى تشكل لقطات تضمينية تساهم بتأجيل سرعة الحكاية الرئيسة – إن وجدت - فى الرواية ، ويعمل على إثراء العمل ، ومن ثم تعدد تأويلاته .

٣-٨- شعرية المكان :

أيا كانت طبيعة المكان فى الرواية ، سواء كان المكان المحدد بحدود جغرافية ، والذى يشغل مساحة نصية ما تكون هى الحدث أو هامشه ، أو كان المكان الذى لا يعدو أكثر من مشار إليه (ركن فى بقعة ما من بقاع العالم) أو (شرفة لبناية ما)، أيا كانت الطبيعة فإن المكان يمكن أن يتخذ شكلا ما من أشكال الشعرية – التى نحن بصدد الحديث عنها – شعرية تجعل المتلقى يقف إزاءها متأملا تأمل الروائى فى منحها صفات إنسانية أو إضفاء أبعاد سيكولوجية عليها. وحسبما يرى باشلار فإن "كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية ، والأماكن التى عانينا فيها من الوحدة ،والتى استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها ، تظل راسخة فى داخلنا ، لأننا نرغب فى أن تبقى كذلك. فالإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق ، يحدث هذا حتى حينما تختفى هذه الأماكن من الحاضر ، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا "[٤٩] .

---

[٤٩] - غاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط٤-١٩٩٦- ص٤٠.

ففى رواية "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف ، تتجسد هذه الشعرية فى المكان عند زيارته لمبنى الحضانة الذى كان به ، بعد ٢٠سنة ، كان يبحث عنه قبل هذا العمر. وعلى الرغم من أنه لم يجده كما كان ، إلا أنه دخله ، وعايش أحلامه فيه ، ورغباته الشاعرية معه .

أما ما حدث بعد ذلك، فقد أكد شعرية المكان فى البناء الروائى ، إذ يسترسل الراوى فى وصف المكان الذى ربما مررت به آلاف المرات ، ولكن هذه المرة تراه بعين الروائى ، وبرؤيته الشعرية الحالمة كما عبر هو عنها ، وهى منطقة وسط البلد من جهة التحرير :

" وقبل تقاطع شارع قولة مع شارع محمد فريد عماد الدين سابقا ، وعلى يدك اليسرى هذه المرة ، يوجد شارع ضيق أليق به أن يكون حارة ، لكنه سمى شارعا لأن بداخله عطفة صغيرة تحمل اسمه تحت تصنيف حارة ، والشارع والحارة ، والحارة العطفة هو شارع البلاقسة .
وبذلك الشارع يوجد ضريح لمتصوف مجهول يدعى " الشيخ حمزة " وهناك كنت صغيرا تسحبنى أمى من يدى لتشترى شيئا من علاف مقابل الضريح ، وكان وقت مولد الولى .... وفى هذا المولد شاهدت ما لم أشاهده بعد ذلك .... "ص ٢٨.

وفى رواية "لصوص متقاعدون"لحمدى أبو جليل، تبدو كذلك مراوغة المكان (منشية ناصر) كمكان جغرافى ، مع اختلاف الرؤية الوصفية له ، والتى أضفى عليها الروائى شعريته الخاصة .

٣-٩- شعرية البناء :

بحيث يبدو النص الروائى بناء متشابكا لو حذفت منه كلمة واحدة انهار البناء كله ، وتلك سمة جوهرية فى البناء الشعرى ، الذى يعتمد على تكثيف المعنى واختزاله ، سواء فى الشعر العمودى، أو شكول الشعر التالية – تاريخيا – إذ لم يكن فى الإمكان مع النص الشعرى – وبخاصة مع مفاهيم الوحدة العضوية ،وممارسات الرومانسية ، وما تلاها من الشعر التفعيلى وقصيدة النثر – إسقاط كلمة أو جملة ، وإلا سقط البناء الشعرى ، وتحول إلى شكل آخر فى الغالب الأعم لا شكل له .

إن الرواية، كما يرى لوكاتش، ترفض أن ترى الواقع مسببا ميكانيكيا أو جريانا عشوائيا، لكنها تحاول أن تساعد القارئ على تجريب حركة الواقع كما هو منظم وكعالم متشكل بطريقة لها مغزى ما. فموضوعية الواقعية، حسب لوكاتش، ليست خالية من العاطفة أو غير مربكة ، وإنما هى التزام بقراءة محددة للمجتمع، ورؤية يتم فيها إعادة اكتشاف العالم [٥٠].

وتأتى أعمال : سعيد نوح فى " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد " ، وخالد إسماعيل فى "كحل حجر " وحسين عبد العليم فى " فصول من سيرة التراب والنمل " وياسر عبد اللطيف فى "قانون الوراثة " ، و منتصر القفاش فى "تصريح بالغياب"، و"أن ترى الآن " ، تأتى مصداقا لهذا البناء الروائى الذى يعتمد شعرية التركيب التى لا يمكن معها حذف كلمة واحدة من النص ، وإلا انهار البناء ، فالسرد هنا يتخذ سمة الحبك البنائى الشعرى

---

[٥٠] - انظر : جورج لوكاتش: نظرية الرواية- ترجمة الحسين سحبان- منشورات التل- الرباط- ١٩٨٨.

الدقيق ، ويسعى إلى ضم التفاصيل الدقيقة ونظمها فى سلك رفيع وأنيق، معتمدا على لغة خطاب كل ما يرد فيها يتحدد بدقة متناهية الحساسية .

وهى أعمال تتفق فى تعريتها للواقع بما يكشف عن شعرية وحركة البناء وفاعلية الحوار بطريقة غير مألوفة .

ففى النص الروائى الكلاسيكى كان الاعتماد على الحدث ومنطقيته هو الأساس ، ومن ثم تأتى اللغة واصفا للأحداث ، وليست هدفا فى ذاتها ، ومن ثم - أيضا – كان فى الإمكان التجاوز عن صفحات بأكملها لمتابعة الحدث ، أواللحاق بتطور الأحداث ، وبخاصة إن كانت الرواية تعتمد على التشويق والإثارة فى تناول الأحداث ، أما فى الرواية التى تنتمى إلى منطقة الشعرية، فهناك تركيز لاعلى بناء الأحداث ورصفها وحبكها روائيا ، وإنما على البناء اللغوى فى تكامله ، وتكثيفه ، وشعريته ، وتعدد دلالاته ، ومن ثم لا يمكن بأى حال تجاوز جملة واحدة لملاحقة أحداث ، أو التجاوز عن فقرة أو صفحة ، وإنما تحتاج القراءة إلى تركيز على كل دال ومفردة ، وإلا انهار البناء الروائى بأكمله .

٣-١٠- شعرية الموقف / شاعرية الراوى :

أو ما يمكن أن يطلق عليه شعرية الرؤية ، حيث يتجسد ولع الكاتب فى حشد طاقات لبناء شعرية الموقف الذى تمر به شخصية ما فى سياق السرد ، ويتكىء الروائى هنا على فعل الشعر ذاته اتكاء مكثفا ، يكشف عن شاعرية للراوى تنم على فرضية مؤداها أن الراوى لو لم يكتب نصه فى شكل رواية فربما كان سينتجه فى شكل شعرى. إن شعرية الموقف هنا قد تنتج تبعا لموقف قد يكون مغايرا للرؤية الشعرية ، ومن ثم ينقل ذلك الوظيفة الحكائية

فـى الروايـة إلـى كونهـا وظيفـة شـعرية تجعـل الحـدث يتـرك أثـرا شـعريا ، ومساحات من الحس الشعورى الذى يمكن أن تتركه قصيدة أو مقطع فيها .

يمكن رصد شعرية الموقف مـن خـلال شعرية الرؤيـة ، ونعنـى بهـا رؤيـة الـراوى للموقـف الروائـى، تلـك الرؤيـة التـى تكـون نابعـة مـن رؤيـة شـعرية للمرئى ، المسرود عنه ، الموصوف ، المحكى عنه .

وإلى هذا الملمح تنتمى النصوص الشعرية التى يبثها الراوى داخل النص الروائى ، على لسان شخصية ما. تلك هى الشعرية التـى تنتمـى إلـى الروائـى وتعبر عنه ، وإليها تنتمى النصوص الشعرية التى وردت على لسان إبراهيم فى " كحل حجر" لخالد إسماعيل ، والنصوص التى وردت على لسان جمال فى " لصوص متقاعدون " لحمدى أبو جليل ، والنصوص التى ضمنها سعيد نوح فى " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد " .

فالشعرية هنـا تداخلت مع السرد لتجعل من الشعر مفسرا لكل حدث أو مقولة.. مما يجعل الأمر غايـة فـى التدلال (بمفهوم ريفـاتير) والإغراق فـى منح الهوية الشعرية للنص .

ففـى "قـانون الوراثـة" لياسـر عبـد اللطيـف ، يصـف مشـهدا للشخصـية المحورية: هو يستيقظ من نومه ويدخل إلـى الحمـام ، فينظـر فـى المرآة التـى فوق الصنبور ، يقول :

" أن تنظـر إلـى نفسـك فـى المـرآة مباشـرة فأنـت لا تراهـا ، بـل تـرى عاطفتك نحوها ، التى تسبغ على الصورة المرسومة أمامك جمالا فى كل الأحوال. أما أن تنظر إلى نفسك فى المرآة عبر مرآة أخرى فأنت تراها بمعزل عنهـا ، تنظـر إلـى جانـب وجهك الأيمـن فتـرى الأيسـر .... تراهـا

كموضوع خارجك ، لكن إياك والانـدياح وراء التكرار اللانهائى للصورة فى الانعكاسات المتعاقبة ، ذلك قد يمنحك وهما بالخلود .

اكتف بالانعكاس الثانى لصورتك ، وستتعلم ألا تعشق ذاتك ذاك العشق الأعمى، وتضبطها حين تتجمل ، وتخضعها لسياطك كى ترفع عنها كل ما ليس لهـا ". ص٢٢.

فالمشهد السردى هنا تحول من مجرد الإخبارعن ، إلى اختراق الذات ، وهيمنة الرؤية الشعرية للروائى ، وإسباغها على المسرود عنه. فالمرآة أداة للتعامل اليومى المتكرر ، ولكن أن يحمل عليها الراوى وظائف جديدة تتعلق بما هو ذاتى ونفسى ومتعمق ، فذلك يدخلها مباشرة فى إطار الشعرية ، حتى لو لم يستخدم التعبيرات المعتمدة على المجاز والاستعارة والتشبيه ومعايير البلاغة بمفهومها التقليدى . فالحكاية هنا تمنح بمنتهى التلقائية ما يعسر معاينته فى الواقع وما لا يُتوصَّل إليه إلا بمجهود فكرى شاق .

وكما يقول فرانسوا لابلانتين: "إن ما يقوم به الكاتب (الروائي) فعلا هو تحليل ظواهر بهدف استخلاص قوانين مفسرة للسلوكيات البشرية"[٥١] .

---

[٥١] - محمد أسليم : ذاكرة الأدب في الشعر والرواية والمسرح ، الرواية والإيصال الثقافي – مجلة مكناسة – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – مكناس – المغرب – ع ١١- ١٩٩٧م نقلا عن :

- François Laplantine, Clefs pour l’anthropologie, op. cit., p. 178-179.

٣-١١-البناء الإيقاعى

فطن شعراء الشعر الحر إلى أن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفيان فارقا بين الشعر والنثر. وقد لا يكون هذا جديداً على بنية النص الأدبى، وكما يقول غنيمى هلال "...فقديما لاحظ أرسطو فى النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر"[٥٢] ، بل إن كثيرا من الكلام المنظوم لا يدخل فى الشعر إذا خلا من القصد والنية وبنية الإيحاء والتصوير والانحراف الدلالي.

ولفظ الإيقاع فى الأصل يعود إلى الموسيقى لا إلى الشعر واللغة، وهذا ما حدا بابن سينا إلى أن يتحدث عن الإيقاع فى معرض حديثه عن الموسيقى، فيقول : "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنا، وإن اتفق أن كانت النقرات لحنا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا "[٥٣] .

وقد انتقل مفهوم الإيقاع إلى علم العروض ، غير أنه ليس مرادفا للعروض، وليس جزءا من الأوزان ، فالأوزان هى بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع ، فهى بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل. ومما يؤكد ذلك أن الإيقاع متوافر ليس فى الشعر وحده ، وليس فى الخطاب الأدبى وحده ، وإنما هو خصيصة لغوية عامة. وكما يقول سيد البحراوى: "إنه بمعناه العام – كتنظيم للعناصر– يمكن أن يكون خاصية جوهرية فى

---

[٥٢] - انظر: محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث- دار العودة- بيروت – ١٩٨٦ – ص٣٧٧ .

[٥٣] - ابن سينا : كتاب الشفاء – علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف –دون تحدبد جهة طبع- القاهرة – ١٩٥٦م -ص٨١.

الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر ، يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص ، الذى يؤديه عبر وظائفه"[٥٤] .

فكل تفعيلة تمثل إيقاعا لأنها منتظمة، ولكن ليس كل إيقاع تفعيلة. فالإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب، أما الوزن فهو كمّ التفاعيل، ومن ثم فالإيقاع يضم التفعيلة، وتصبح جزءا من جزء من مكوناته.

ومن ثم يصبح الإيقاع فى مختلف مظاهر الحياة ،هو التنظيم الزمنى الكامن وراء كل حركة، وهو ما لا يخلو منه شيء، فكل شيء نظامه الخاص فى مستوياته التراتبية أو الوظيفة. والإيقاع - على هذا الأساس - ليس مادة، وإنما هو شعور تجسمه المادة التى يرد فيها أو تشتمل عليه، ومن ثم يصبح الإيقاع هو القالب للحركة اللفظية والصوتية والجسدية .

وتتجسد قيمة الإيقاع داخل الخطاب الأدبى فى أنه " توظيف المادة الصوتية فى الكلام يجعله يظهر فى شكل تردد وحدات صوتية فى السياق على مسافات متقايسة بالتساوى أو بالتناسب، مما يحدث انسجاماً وهارمونية، وعلى مسافات متقايسه أحيانا، لتجنب الرتابة"[٥٥] ، وأنه يطرح أبعادا دلالية وجماليات متنوعة تختلف من نص إلى نص آخر، بل تختلف مع النص ذاته باختلاف حالة النطق، واختلاف حالة التنوع الصوتى والتمثل الدرامى لمضمونية النص مع الذات المرسلة أو المستقبلة .

---

[٥٤] - سيد البحراوى: الإيقاع فى شعر السياب – نوارة للترجمة والنشر – القاهرة – ط١- ١٩٩٦ م - ص٨.

[٥٥] - انظر:د.محمد فكرى الجزار : لسانيات الاختلاف – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – القاهرة – ١٩٩٥ – ص ٣٢ .

وقد استخلص علماء الصوتيات، ودارسو الإيقاع المحدثون عناصر الإيقاع الشعرى، وهي[٥٦] : المدى الزمنى Duration- النبر Stress- التنغيم Intonation .

---

[٥٦] - انظر : سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب – ص ١٠، ١١.

- ويُعَدّ المدى الزمنى هو المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق، ولقياس هذه المدة قسم العلماء الحدث اللغوى إلى مقاطع (قصيرة ب، وطويلة -). ويرى سيد البحراوى أنه "على الرغم من أن الخليل بن أحمد فى أوزانه لم يعتمد على فكرة المقاطع فى رصده للتفعيلات المكونة للأوزان، فإنه يمكن بشكل تقريبى تحويل التفعيلات إلى مقاطع ".- السابق : ١٢، ١٣ .
- أما النبر، فهو ارتفاع فى علو الصوت على مقطع من مقاطع الكلمة: "ويأتى النبر من التوتر والعلو فى الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين من مواقع الكلام "انظر :- تمام حسان:اللغة العربية معناها ومبناها – دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب – ١٩٩٤م - ص١٧١، ولم يرد ذكر النبر فى الدراسات النقدية العربية القديمة – وإن كان قد ورد عن الفلاسفة ولكن بمفهوم مختلف – إلى الدرجة التى جعلت البعض يحكم على اللغة العربية بأنها لغة ليست نبرية، إنما هى لغة كمية انسيابية – انظر: شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى- أصدقاء الكتاب– القاهرة– د.ت. – ص ٤٦ .
- والتنغيم يعنى نتاج توالى نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها. وقد عالج العرب القدامى التنغيم تحت مسمى النغم، ويعنون به درجة الارتفاع ، والانخفاض فى صوت الخطيب. - ابن رشد : تلخيص الخطابة - تحقيق وشرح د. محمد سليم سالم – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة ١٩٦٧م - ص٢٥٧.

وهو ما يعنى أنه كان لديهم خصيصة نثرية مرتبطة بالخطابة، وبخاصة أن ذلك كان يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية فى بدايات الإسلام وظروفها الدينية، والسياسية التى تحتاج إلى الخطابة ، ويحدث التنغيم اختلافا فى المعنى، خاصة إذا كانت اللغة نغمية، أى يعمل فيها التنغيم على مستوى الكلمة، مثل اللغة الصينية مثلا، فمعنى الكلمة يتغير باختلاف موضع التنغيم، وباختلاف النغمة التى تنطق بها .

وحديثا يطلق على الإيقاع بعناصره من نبر وتنغيم ومدى زمنى "الإيقاع الخارجى" وذلك فى مقابل "الإيقاع الداخلي" الذى لا يظهر فى النص من خلال تأثيره الصوتى، أى لا يعتمد على الأذن وسيلة وحيدة للكشف عنه، وإنما يضيف إليها الرؤية البصرية، والحس الدفين، ومراتب الذوق الرفيع، ومهارات أخرى. وتتمثل عناصر هذا الإيقاع فى :

انتظام الألوان، وتراسل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعى، و البناء التشكلى الهندسى للقصيدة (الذى أصبح للمبدع دور فيه) ..... إلخ .

إن هذه المكونات – بجانب الإيقاع الخارجى – هى التى تمثل البنية الإيقاعية العميقة والداخلية فى النص الأدبى (الروائى – الشعرى – القصصى)، حيث يصبح الإيقاع هنا حالة موازية للحالة التى يحدثها النص، وليس مرادفا للحالة التى يحدثها الوزن فى الشعر، بل يتعدى الأمر ذلك فتصبح الحالة الإيقاعية تناسقا وتواصلا بين بنية الشكل وبنية المضمون ، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالإيقاع النغمى ، وهو الذى ينتج عن النبر والتنغيم المتفق عليهما بين متكلمى لغة ما ، وهو إيقاع داخلى يحقق التناغم الصوتى فى ذائقة المتلقى ، ويخلق موسيقية ما. ويُعَدّ التماثل النبرى على مستوى الكلمة والجملة ، هو التشكل والتشكيل الإيقاعى فى السرد القصصى والروائى ، حيث يمكن مثلا أن يهيمن مقطع من نوع معين على النص .

إن إيقاع النص الروائى بهذا المعنى يتحقق من خلال الإيقاع الصوتى والإيقاع الحسابى وإيقاع النبر ، مما يضفى عليه بعدا إيحائيا وانفعاليا يجعله يقف مع الإيحائية والانفعالية التى ساد الاعتقاد بأن الشعر ينفرد بهما ، وهنا يمكن القول بأن النص السردى عندما يتمثل الإيقاع فإنه يتحد بإيقاعه ، حيث

يولد الإيقاع معه ، وهو بهذا المعنى لا يعتمد على قوالب إيقاعية سابقة التجهيز ، ليعيد تشكيلها ، ولكنه يعتمد على بنية الإيقاع فى ذاتها ، ليعيد تشكيل هذه البنى بالاعتماد على التنويع والخلق فى مؤثراتها : مثل نبر الكلمة، والجهر والهمس الصوتيين ، والتوتر النفسى الصاعد والهابط فى بناء الكلمة والجملة .... إلخ .

ونظرا لأن الإيقاع - بمفهومه السابق - كامن فى مظاهر الحياة كافة، يتحقق فى النثر والشعر على السواء ، فإن الرواية تخلق إيقاعها أيضا. ففى رواية "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش – على سبيل المثال- فإن الإيقاع الداخلى فى النص يؤدى دوره فى خفاء وعلى مستوى نسيج النص كله، على جميع مستوياته التركيبية من لغة ودلالة، وتراكيب، حيث تؤدى الجمل القصيرة دورا مع البنى الصوتية من جناس صوتى وخلافه، لإحداث تشكيلاتها الإيقاعية، والجناس الصوتى بنوعيه يحدث جرساً صوتيا وإيقاعيا، يتزامن مع بنية الخطاب ويتناسب والدلالات الشعورية والمضمونية التى يحملها النص .

٣-١٢- شعرية العنوان /الإهداء :

ماذا لو راوغ الروائى ولم يعلن عن هوية نصه ، فلم يكتب على العنوان رواية ؟ وماذا لو تضامن العنوان فى حمله للبناء الشعرى مع الإهداء ، مع المدخل النصى لبداية الرواية ؟

ربما فى ظل مفهوم الشعرية البصرى الذى أرسته الكلاسيكية (بالاعتماد على البيت الشعرى، والمؤسس على الوزن والقافية فيما سمى بالشعر العمودى) ، أو المؤسس على الوزن فقط (الشعر التفعيلى) ومفهوم السطر

الذى يطول ويقصر تبعا للدفقة الشعورية ، ربما فى ظل ذلك ينتفى هذا الطرح أساسا؛ إذ الفرق حينئذ يكون واضحا بين الرواية فى شكلها البصرى وسرديتها وحكايتها التى تتضح من العنوان ، وبين النص الشعرى القائم على البيت أو السطر الشعرى ، ومن العنوان أيضا.

ولكن مع وجود قصيدة النثر مثلا ، ومع تسرب تقنيات الشعرية إلى السرد ، واختلاف مفاهيم الشعرية شكلا وموضوعا ، ربما يجد هذا الطرح منطقيته ، وبخاصة أن التفريق بين ما هو قصيدة نثر ، وما ليس منها أمر لم يطرح بعد على الساحة النقدية[٥٧] .

هنا تجد شعرية العنوان فى الرواية مدخلها ومبررها للتشاكل مع الخطاب الشعرى. فعندما تطالعنا عناوين مثل: " أن ترى الآن " لمنتصر القفاش ، و"فصول من سيرة التراب والنمل " لحسين عبد العليم ، و " لون هارب من قوس قزح " لمنى الشيمى ، و" خط ثابت طويل" لمحمد طلبة الغريب ، و "كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد " لسعيد نوح، و"قف على قبرى شويا " لمحمد داود ، وبتجاوز اختلاط العامى بالفصيح ، فإن العناوين السابقة يمثل كل منها فى ذاته شعرية مكثفة ، ونصا شعريا قائما بذاته .

خاتمة :

إنه مما لا شك فيه أن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن بعيد، فى تحولاتها مع مسألة التجنيس الأدبى، وأصبحت تتماس فيما بينها ، وتتبادل

---

[٥٧] - انظر دراستنا عن قصيدة النثر والتفريق بين ما هو منها وما ليس فيها فى: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية - سلسلة كتابات نقدية– الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣م .

التقنيات ، ويستعين جنس أدبى ما بخصائص جنس آخر، وأصبح التبادل فى التقنيات يتم من حقل أدبى إلى حقل آخر مجاور ليغدو من مقتنياته، أو جزءا من نسيجه وآليات كتابته. فاللغة فى تشكلها الأدبى مكون أساس لكل من الشعر والمسرح والرواية والقصة . واللغة فى ذاتها تحمل أبعادها وتشكيلاتها الجمالية التى قد ينتمى بعضها إلى الشعر وبعضها إلى الرواية وبعضها إلى المسرح ، إلا أن هذا الانتماء ليس نهائيا (لايمكن تجاوزه) وإنما هو انتماء جمالى قد يتغير من عصر إلى آخر ، ومن بيئة إلى بيئة بحسب عامل التلقى الذى يمثل مكونا أساسيا من مكونات تحديد الجمالى. ومن هنا، فإن ما يتم تحديده اليوم على أنه من سمات الشعر ، ربما فى الغد القريب يصبح من ماهيات السرد ، وهكذا ، تبعا لطبيعة الأدب الذى يسعى دوما إلى التجريب ، ومن ثم التطوير المستمر وتحديث الآليات .

المراجع

التراثية :

- أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين- المكتبة العصرية – بيروت – ١٩٨٦م.
- ابن رشد : تلخيص الخطابة - تحقيق وشرح د. محمد سليم سالم – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة ١٩٦٧م.
- ابن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه – المكتبة التجارية الكبرى – مطبعة الاستقامة – القاهرة – جـ١- ١٩٥٥م.
- ابن سينا : كتاب الشفاء- علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف –دون تحدبد جهة طبع- القاهرة – ١٩٥٦م.
- الباقلانى : إعجاز القرآن- دار المعارف – القاهرة – ١٩٦٣م .
- أرسطو: فن الشعر- ترجمة :عبد الرحمن بدوي- دار الثقافة- بيروت- ١٩٧٣م.
- ابن طباطبا:عيار الشعر– (تحقيق محمد زغلول سلام) - منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر–١٩٨٠م.
- عبدالقاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز – مكتبة الخانجى – القاهرة – ١٩٩٢م.

المعاصرة :

- تمام حسان:اللغة العربية معناها ومبناها – دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب – ١٩٩٤م .
- جودت أحمد سعادة: تدريس مهارات التفكير- دار الشروق للنشر والتوزيع- رام الله -٢٠٠٣م.

- حامد عبدالسلام زهران : علم نفس النمو - الطفولة والمراهقة - القاهرة - عالم الكتب –القاهرة- ٢٠٠١م.
- حميد لحمداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى) – المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ط٣- ١٩٩٣م.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ١٩٨٩م .
- ________ : سرديات النص ، الحداثة ، المجتمع :
http://www.said-yaktine.com/Acueil.htm
- سيد البحراوى: الإيقاع فى شعر السياب – نوارة للترجمة والنشر – القاهرة – ط١-١٩٩٦م.
- شاكر عبدالحميد : علم نفس الإبداع – دار غريب – القاهرة – ١٩٩٥م .
- شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى- أصدقاء الكتاب – القاهرة – د.ت.
- شوقى ضيف– البحث الأدبى (طبيعته – مناهجه- أصوله) – دار المعارف القاهرة- ط٤- ١٩٧٢م.
- طامي السميري : الرواية السعودية ، حوارات وأسئلة وإشكالات – دار الكفاح للطبع والنشر – الدمام – السعودية – ٢٠٠٩م .
- طه وادي: دراسات في نقد الرواية- دار المعارف- القاهرة- ط٢- ١٩٩٣م.
- عبدالستار إبراهيم : الاكتئاب - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ع٢٣٩ - نوفمبر ١٩٩٨م .
- فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ٢٠٠٦م .

- فتحـي جـروان: تعلـيم التفكيـر- مفـاهيم وتطبيقـات- دار الفكـر- عمـان- ٢٠٠٢م .
- كمـال أبـو ديـب : الـرؤى المقنعـة (نحـو مـنهج بنيـوى فـى دراسـة الشـعر الجاهلى) – دراسات أدبيـة – الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب- القـاهرة – ١٩٨٦م .
- مجدي عبد الكريم حبيب: اتجاهات حديثـة فـي تعليم التفكيـر - دار الفكـر العربي- القاهرة- ٢٠٠٣م.
- محمد بنيس : الشعر العربى بنياته وإبدالاتها – الرومانسية العربيـة(٢) – دار توبقال للنشر والتوزيع – المغرب – ط١- ١٩٩٠م.
- محمـد غنيمـى هـلال: النقـد الأدبـى الحـديث- دار العـودة- بيـروت – ١٩٨٦م.
- محمـد مصـطفى زيـدان : النمـو النفسـي للطفـل والمراهـق – منشـورات الجامعة الليبية – ١٩٧٢م .
- محمـد فكـرى الجـزار : لسـانيات الاخـتلاف – الهيئـة المصـرية العامـة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – القاهرة – ١٩٩٥.
- محمـود الضـبع: قصـيدة النثـر وتحـولات الشـعرية العربيـة سلسـلة كتابـات نقدية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣ .
- مهـدي أسـعد عـرار: البيـان بـلا لسـان، قـراءة فـي لغـة الجسـد- دار الكتـب العلمية – بيروت- ٢٠٠٧م.

الغربية والمترجمة :

- أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية – ترجمة: بكر عباس – دار صادر – بيروت – ط١-١٩٩٧م.

- آلان روب غرييه : نحو رواية جديدة – ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى- دار المعارف – القاهرة- (د.ت) .
- إيين نكلسون وآخرون:فكرة الزمن عبر التاريخ– ترجمة فؤاد كامل– عالم المعرفة– الكويت– عدد١٥٩.
- تزفيتان تودوروف : الشعرية – ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – المغرب – ١٩٩٠م.
- ____________ : مفهوم الأدب – ترجمة منذر عياشى- النادى الأدبى الثقافى بجدة – ط١- ١٩٩٠م.
- جابريل جارثيا ماركيز : عشت لأروي – ترجمة : صالح علماني - دار المدى للطباعة والنشر - بيروت – ٢٠٠٥م .
- جان كوين: بناء لغة الشعر – ترجمة أحمد درويش – القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٠م.
- Jacques Jouet, Lécrivain artisan des mots, Encyclopedia Universalis, Le Grand Atlas des littératures, Paris, 1990.
- Jan Makarovsky: standard language and poetic in Prague school reader on En thetics, literary structure and style, ed and tr. Paul l. carving 9 Washington: Georgetown unvi press, 1964.
- جورج بالانديبه : الطريق إلى القرن الواحد والعشرين ، التيه - ترجمة : محمد حسن إبراهيم- وزارة الثقافة – دمشق- د ت .
- جورج لوكاتش: نظرية الرواية- ترجمة الحسين سحبان- منشورات التل- الرباط- ١٩٨٨ .
- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة – ترجمة:محمد برادة – الشركة المغربية للناشرين المتحدين– ١٩٨٥م.

- ________ : النقد البنيوى للحكاية – ترجمة أنطون أبو زيد - منشورات عويدات- بيروت - ١٩٨٨.
- ________: التحليل البنيوى للسرد – (ترجمة : حسن بحراوى ، بشير القمرى ، عبد الحميد مقلد) - سلسلة ملفات - منشورات اتحاد كتاب المغرب- ١٩٩٩م.
- رومان ياكبسون : قضايا الشعرية – ترجمة محمد الولى ومبارك حنون – دار توبقال للنشر – المغرب- ط١ – ١٩٩٨م.
- رينيه ويليك ، أوستين وارين : نظرية الأدب – ترجمة محيى الدين صبحى – المجلس الأعلى للفنون والآداب – سوريا.
- ر.م. ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة –ترجمة جورج طرابيشى – منشورات عويدات - بيروت – ط٢- ١٩٨٠م.
- سوزان برنار : قصيدة النثر – ترجمة راوية صادق – دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٨م .
- غاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط٤-١٩٩٦م .
- فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية – ترجمة : أبو بكر احمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر– النادى الأدبى الثقافى– جدة – ١٩٨٩م.
- فولفانج آيسر : فعل القراءة ، نظرية في الاستجابة الجمالية – ترجمة عبدالوهاب علوب – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٠م.
- مرسيا إلياد : المقدس والمدنس – ترجمة عبدالهادي عباس – دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع – سورية – ١٩٨٨م.
- هانز ميرهوف:الزمن فى الأدب – ترجمة:أسعد مرزوق– مؤسسة سجل العرب– القاهرة – ١٩٧٢م.

- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية (نحو منهج سيميائى لتحليل النص) – ترجمة:محمد العمرى - إفريقيا الشرق – الدار البيضاء - ١٩٩٩.

الأعمال الروائية :

- أمينة زيدان : نبيذ أحمر – دار الهلال – القاهرة – ٢٠٠٧م .
- حسين عبد العليم : فصول من سيرة التراب والنمل - ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٣ .
- حمدى أبو جليل : لصوص متقاعدون - ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٢.
- خالد إسماعيل : كحل حجر - ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠١.
- رانية خلاف : حكاية الحمار المخطط - الدار للنشر– القاهرة – ٢٠٠٩م .
- سحر الموجي : دارية – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٨م .
- سعيد نوح : كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد – الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة – ١٩٩٦م .
- ________ : دائما ما أدعو الموتى – مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٢ .
- ________: ملاك الفرصة الأخيرة– دار فكرة– القاهرة – ٢٠٠٨م.
- ________: أحزان الشماس– المجلس الأعلى للثقافة–القاهرة– ٢٠١٠م.
- سمر يزبك : رائحة القرفة- دار الآداب – بيروت – ٢٠٠٨م .
- سهى زكي : جروح الأصابع الطويلة – الدار للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م .
- ________: فاطمة ، كفر الشيخ /عابدين – شمس للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠١٠م .

- سيد الوكيل : فوق الحياة قليلا– سلسة أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ط١- ١٩٩٧م.
- ________ : نوفيلا شارع بسادة – دار الناشر للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨ م.
- صبا الحرز: الآخرون – دار الساقي- بيروت – ٢٠٠٦م .
- طارق إمام : الأرملة تكتب الخطابات سرا – دار العين للنشر – القاهرة – ٢٠٠٩م .
- طاهر الشرقاوي : فانيليا– دار شرقيات – القاهرة – ٢٠٠٨م.
- فاتحة مرشيد : لحظات لاغير– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ٢٠٠٧م.
- فدوى حسن : فدوة – شمس للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م .
- فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة – دار رياض الريس – بيروت – ٢٠٠٦م.
- محمد صلاح العزب : وقوف متكرر– دار ميريت – القاهرة – ٢٠٠٧م.
- محمد الفخراني : فاصل للدهشة – الدار للنشر – القاهرة – ٢٠٠٧م.
- مسعودة أبو بكر : طرشقانة – دار سحر للنشر – تونس – ١٩٩٩م .
- منتصر القفاش : تصريح بالغياب – دار شرقيات - القاهرة– ١٩٩٦ .
- __________: أن ترى الآن – دار شرقيات- القاهرة – ٢٠٠٢ .
- _________ : مسألة وقت – دار الهلال – القاهرة – ٢٠٠٨م.
- منى الشيمى : لون هارب من قوس قزح – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٢م.
- _________: الأراولا– سلسلة إبداعات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٦م.

- مي خالد : سحر التركواز- دار شرقيات – القاهرة – ٢٠٠٦م .
- نجيب محفوظ : حضرة المحترم – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٦م .
- ________: ثرثرة فوق النيل – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٦ م .
- هناء عطية : تمارين الورد – ميريت للنشر– القاهرة – ٢٠٠٣م .
- هويدا صالح : عشق البنات– دار الهلال – القاهرة – ٢٠٠٨م .
- ياسر إبراهيم : بهجة العمى - ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٣ .
- ياسر عبد اللطيف: قانون الوراثة - ميريت للنشر - القاهرة – ٢٠٠٢.
- ياسمين مجدي : معبر أزرق برائحة اليانسون – كتاب دبي الثقافي – الإمارات العربية المتحدة – ٢٠٠٩م.
- يحيى امقاسم : ساق الغراب (الهربة)- ثقافة للنشر والتوزيع - بيروت – ٢٠٠٩م.

الدوريات والملفات :

- ببلوغرافيا الرواية السعودية- نادي الباحة الأدبي – المملكة العربية السعودية – ٢٠٠٧م .
- محمد أسليم : ذاكرة الأدب في الشعر والرواية والمسرح ، الرواية والإيصال الثقافي – مجلة مكناسة – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – مكناس – المغرب – ع ١١- ١٩٩٧م .
- محمود الضبع : اتجاهات التجريب فى مشهد الشعر المصري المعاصر – مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - عدد٥٨ – ٢٠٠٢م.

هذه القراءة لم تكن منشغلة بتقديم قراءة مسحية تاريخية، وإن كان ذلك كامنًا في خلفياتها النظرية، بقدر ما كانت منشغلة بقراءة المشهد الروائي في صورته الكلية بحثًا عما يمكن أن يمثل اتجاهًا في الكتابة، سواء من خلال تكرار حضوره، أو من خلال استقبال التلقي له، ومن ثم فإن كثيرًا من الأعمال التي يمكن أن تنتمي إلى أحد الاتجاهات التي وردت في هذه القراءة لم يتم ذكرها، وهذا لا يعني عدم انتمائها إلى هذا الاتجاه أو غيره، فالقراءة كانت تكتفي بالإشارة إلى نماذج دالة، وما لم يذكر أكثر مما تم ذكره، وما تم ذكره لم يأخذ حقه الكافي على مستوى التحليل، فالكتاب إجمالاً ليس محاولة نهائية لدراسة الرواية الجديدة وتشكلاتها، وإنما هو خطوة أولية، وبداية ليس إلا.



الغلاف / أحمد جوج